
University
of Oxford
MODERN
LANGUAGES
FACULTY
LIBRARY

421

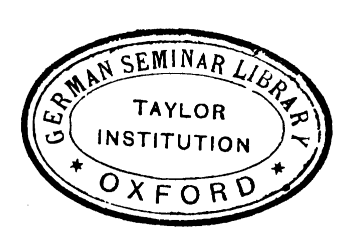
DER

DAKTYLISHE RHYTHMUS

BEI

DEN MINNESÄNGERN.

VON



RICHARD WEISSENFELS.



HALLE.
MAX NIEMEYER.
1886.

Herrn Professor WILMANNS

in dankbarer Verehrung

gewidmet.

Inhaltsverzeichnis.

Einleitung.

Es finden sich bei den Minnesängern vielfach Verse, bald vereinzelt bald durch die ganze Strophe oder einander entsprechende Teile derselben durchgeführt, welche sich dem trochäischen [1]) Rhythmus nicht fügen. Die vereinzelten Verse dieser Art, von denen uns im Laufe dieser Untersuchung einige Fälle begegnen werden, gehören den spätern Minnesängern an und bezeichnen das Eindringen der Silbenzählung unter dem Einflusse der kunstreicheren Melodien d. h. den Uebergang zum Meistergesange. Eine zusammenhängende Behandlung derselben würde für die Geschichte dieses Ueberganges und vielleicht auch für die der Musik nicht unwichtig sein. Uns geht hier nur die zweite Art an, die Lieder, in denen die ganzen Strophen oder einander entsprechende Teile derselben aus Versen gebildet sind, welche der trochäischen Auffassung widerstreben.

Man suchte natürlich für diese einen andern, als den trochäischen Rhythmus und fand einen solchen im daktylischen.

Bartsch hat richtig erkannt, dass dieser daktylische Rhythmus durch die Nachahmung des romanischen Zehn- resp. Elfsilblers entstanden ist [2]), auf welche Art und Weise,

---

1) Ich nenne trochäisch den Rhythmus, in welchem Hebung und Senkung regelmässig abwechseln, unterscheide also, wenigstens im Allgemeinen, nicht jambischen und trochäischen.

2) Vgl. Z. f. d. A. XI, 159 ff. Pfeiffer Germ. VII, 369 ff. Koberstein Litt.-Gesch. I^5, 107 ff.

darüber spricht er allerdings nur eine Vermutung aus, nämlich dass die Melodie der französischen Verse sich in daktylischem Rhythmus bewegt habe, wie sich einige der Verse auch lesen liessen. Darüber später.

Bartsch hat nun (besonders in seinen Liederdichtern) in den Liedern, welche hier in Betracht kommen, den daktylischen Rhythmus möglichst genau durchzuführen versucht und hat dabei einerseits die Ueberlieferung oft sehr willkürlich behandelt, anderseits doch noch einen Rest von ungenauen oder falschen Betonungen behalten, der gegen sein Verfahren Bedenken erregen muss. Das hat wohl Pfaff veranlasst, in seiner Untersuchung über die Lieder Rudolfs v. Fenis (Z. f. d. A. XVIII) das, worauf schon Bartsch Germ. VII, 369 hingewiesen hatte, dass in jenen Versen das Gesetz der Silbenzählung herrsche, nachdrücklicher zu betonen und zugleich in den Liedern Rudolfs v. Fenis die Entwickelung des Zehn- resp. Elfsilblers einerseits zum 4 taktigen daktylischen anderseits zum 5 taktigen jambischen Verse zu konstatieren.

Was er für diesen einen Dichter gethan hat, möchte ich rücksichtlich des daktylischen Rhythmus für die Minnesänger in ihrer Gesammtheit versuchen und im Anschluss an diese Untersuchung überhaupt eine Geschichte des daktylischen Rhythmus bei den Minnesängern skizzieren.

Es kommt mir darauf an:

1. zu beweisen, dass die Aenderungen, welche man zur Herstellung von daktylischem Rhythmus an der Ueberlieferung vorgenommen hat, vielfach unnötig, also zu verwerfen sind,
2. zu zeigen, auf welche Art sich der 4 taktige daktylische Vers aus dem romanischen Zehn- resp. Elfsilbler entwickelt habe,
3. darzustellen, wie aus dem so entwickelten daktylischen Verse von 4 Hebungen alle übrigen daktylischen Versarten hervorgegangen sein können,
4. diese verschiedenen Arten daktylischer Verse, sowie die Verbindungen, die sie mit anderen daktylischen und mit trochäischen Versen eingehen, näher zu charakterisieren,

5. die Entwicklung des daktylischen Rhythmus, wie sie sich uns als die natürliche ergiebt und deren verschiedene notwendige Etappen sich sämmtlich in den Liedern der Minnesänger finden, in Uebereinstimmung mit der Chronologie zu erweisen[3]).

Für die Behandlung nach diesen Gesichtspunkten zerfällt der Stoff in die folgenden drei Hauptteile:

I. Dichter, in deren Liedern die nicht trochäischen Verse ohne bestimmten Rhythmus nach dem Prinzip der Silbenzählung gebaut sind.

II. Dichter, bei denen sich die Rhythmuslosigkeit bis zum rein daktylischen Rhythmus entwickelt.

III. Dichter, in deren Liedern der daktylische Rhythmus vollkommen entwickelt ist.

Die vorliegende Abhandlung ist hervorgegangen aus kleineren gleichartigen Arbeiten über einzelne der Minnesänger im germanistischen Seminar zu Bonn, und ich benutze gern die Gelegenheit, dem Herrn Professor Wilmanns für die freundliche Unterstützung, die er mir dabei gewährt hat, auch an dieser Stelle meinen herzlichen Dank auszusprechen.

Von Abkürzungen und Zeichen habe ich nur die allgemein gebräuchlichen angewandt, zu bemerken wäre höchstens:

---

3) Hierbei ist zu beachten:

1. Die Chronologie für die Minnesänger ist eine sehr unsichere. Wir sind bei den meisten Dichtern kaum von ihrer Lebenszeit unterrichtet, noch viel unsicherer natürlich von der Zeit ihrer dichterischen Thätigkeit. Man wird sich also mit ungefähren Zeitbestimmungen begnügen müssen.
2. Es ist schwer zu entscheiden, welche Dichter unmittelbaren Einfluss auf einander geübt haben. Man wird also vorläufig abgesehen von einigen evidenten Fällen gut daran thun, einen solchen nirgends vorauszusetzen, und danach modificiert sich der Begriff der Entwickelung in diesem Kreise.
3. Es ist nicht ausgeschlossen, dass eine ältere Form noch von jüngeren Dichtern gebraucht wurde, umgekehrt beweist es aber auch nichts gegen die angenommene Entwickelung, wenn eine jüngere Form derselben sich schon bei einem älteren Dichter findet, sobald dieser Dichter nur entweder auch die Vorstufen zn dieser Form oder überhaupt eine hohe Entwickelung der Metrik in seinen Liedern aufweist.

1. für die metrischen Tabellen:
   w. d. n. tr. = weder daktylisch noch trochäisch.
   ◡ vor der Zahl = Auftakt.
   ◡ hinter der Zahl = weiblicher Ausgang.
   – unter der Zahl = daktylischer Rhythmus.

Die Zahl selbst bezieht sich entweder auf die Hebungen oder auf die Silben.

2. für die textkritischen Bemerkungen:

[ ] bedeutet, dass die eingeschlossenen Buchstaben oder Wörter aus dem Text getilgt, gesperrter oder fetter Druck dass das Betreffende hinzugefügt werden soll.

I.

Dichter, in deren Liedern die nicht trochäischen Verse ohne bestimmten Rhythmus nach dem Principe der Silbenzählung gebaut sind.

Reinmar v. Hagenau.

Ms. F. 180, 28.

§ 1.

Weder Haupts noch Regels Versuche, das Metrum in diesem Liede in Ordnung zu bringen, ergeben einen symmetrischen Bau der Strophe [1]).

Paul giebt seine Conjekturen [2]) selbst für blosse Vermutungen aus.

Die Reimstellung in diesem Tone verrät romanischen Einfluss [3]); daher könnte es nicht auffallen, wenn derselbe

1) Vgl. P. B. B. II, 544.

2) ibid.

3) Vgl. P. B. B. II, 515. Hier sind auch die übrigen Töne Reinmar's aufgeführt, welche in ihrer Form romanischen Einfluss verraten: 154, 32. 191, 7. 194, 18. Dazu kommt wohl noch 193, 22 wegen der Reime und vielleicht 167, 31, wenn man 168, 3. 15. 27 als eine Art Körner ansieht, die allerdings nicht reimen, aber assonieren. Erich Schmidt, Reinmar v. Hagenau S. 29 ff. spricht von diesen 191, 7. 194, 18. 193, 22 und auch unser Lied 180, 28 Reinmar ab, Paul Beitr. II, 527. stimmt ihm nur in Bezug auf die beiden ersten bei, und auch Burdach, Walther und Reinmar S. 228. 229. hält bei ihnen Unechtheit für möglich.

Die Gründe, welche Schmidt für die Unechtheit der beiden letzten anführt, berechtigen allerdings nicht zur Annahme einer solchen (vgl. PBb. II, 501—4. 521.), bei 180, 28 zweifelt freilich auch Burdach (S. 220), und ich sehe hier keine Möglichkeit einer sicheren Entscheidung. Jedenfalls, dass das Lied in seiner Form romanischen Einfluss verrät, ist noch kein Grund, es Reinmar abzusprechen, denn ein sol-

auch im Rhythmus zu Tage träte. Wenn ich aber im Folgenden versuche, das Prinzip der Silbenzählung auf die Verse, wie sie uns überliefert sind, anzuwenden, so bin ich weit entfernt, diese Auffassung als eine überzeugende hinstellen zu wollen, vielmehr werde ich selbst am Schluss den Grund hinzuzufügen haben, der auch diesen Versuch der Herstellung eines bestimmten Metrums in unserem Liede, wie alle bisherigen, in das Gebiet der Hypothese verweist.

Wir müssten das folgende Schema annehmen:

10 a.
11◡ b.
10 a.
10 a.
11◡ b.
10◡ b.
10 c.
10 c.

Danach hätten wir 2 Stollen von je 3 und einen Abgesang von 2 Versen. Zunächst stimmten dazu die Abschnitte des Sinnes. Denn in der ersten Strophe muss die starke Interpunktion hinter 180, 33, nicht hinter 180, 34 stehen, die beiden letzten Verse gehören zusammen:

„denn der mir so viel Glück verliehen hat, ich wär ein Tor, wollte ich das nicht dankend anerkennen“,

vielleicht ist auch *dës* von *niht* abhängig auf die Person zu beziehen und zu übersetzen:

„wollte ich dem nicht meine Erkenntlichkeit beweisen“

(vgl. *got erkennen* Lexer Wörterb. I, 640, ausserdem Ms. F. 163, 9. *niht mannes*). Ebenso gehören 181, 8. 9 zum Folgenden, nicht wie Haupt will, zum Vorhergehenden, dem sie nachschleppen würden, also: „will er die Ehrbare verführen, auf den Trost braucht keiner hier zu bleiben“.

§ 2.

180, 28 hat nun allerdings auch wenn man *daz ich* in *deich* zusammenzieht, entgegen dem obigen Schema, 11 Sil-

---

cher, wenn auch unbedeutender, auf seine Dichtung ist durch die obigen Beispiele konstatiert, 154, 32 ff. und 167, 31 ff. werden ja selbst von Schmidt Reinmar gelassen (vgl. auch P. B. B. II, 513 ff.).

ben. Wir werden das oft finden im Laufe der Untersuchung, dass Verse, welche dem romanischen Zehn- resp. Elfsilbler entsprechen, 11 resp. 12 Silben haben und können uns diese Erscheinung auf doppelte Weise erklären:

1. Beim epischen Zehnsilbler im Altfranzösischen ist die Vermehrung um 1 Silbe in Folge der sogenannten weiblichen Cäsur etwas ganz Gewöhnliches und auch in der Lyrik nach Tobler, Verskunst S. 71 ff. nicht ganz selten.

2. Es ist nur natürlich, dass die willkürliche Behandlung des Auftaktes in der älteren deutschen Lyrik, von der ja auch Reinmar noch nicht ganz frei ist (vgl. Anmerkung 3), nun auch auf die Verse nach romanischem Vorbild übertragen wurde.

In jedem einzelnen Falle nachzuweisen, welchem von diesen beiden Momenten die Einwirkung zuzuschreiben ist, wird schon durch die inkonsequente Nachahmung der romanischen Cäsur von Seiten der älteren deutschen Minnesänger unmöglich, mir ist auch ein Zusammenwirken beider metrischen Thatsachen wahrscheinlicher, als ein bestimmter, bewusster Einfluss der einen von beiden.

Ebenso wie 180, 28 hat 181, 10 11 Silben (denn *dekeiner* C.[1]). Sollte hier vielleicht C, wie so häufig, des Reimes wegen geändert haben und der Vers ursprünglich lauten:

ir dekeiner ûf dën trôst belîbe[2])?

181, 7 würde der einzige Vers sein, der um 2 Silben zu lang wäre, man könnte wohl schreiben:

g[e]loube͡ër mir daz [e]z so lîhte niht ergât. Aber vielleicht ist *lîhte,* das der Sinn nicht verlangt, in diesen Vers aus 181, 9 geraten, wo es auch auf *sô* folgt; die äussere Aehnlichkeit des *niht*, das 181, 7 auf *sô* folgte, macht dieses Versehen des Schreibers noch erklärlicher.

Zu kurz um eine Silbe sind nach dem Schema:

181, 3.
8.[3])
11.

---

1) Das Lied ist nur in C überliefert.

2) Ueber Vernachlässigung eines auslautenden n bei Reinmar vgl. P. B. B. II, 511 ff. und über 189, 5 ff., das hier besonders in Betracht kommt, P. B. B. II, 544 ff. und §§ 5—6.

3) Denn Hiatus dürfen wir hier nicht annehmen. Schmidt S. 56

Diese Erscheinung, die uns ebenfalls noch öfter im Laufe der Untersuchung begegnen wird, lässt sich nun nicht nach einem französischen Vorbild erklären, sondern allein als eine Einwirkung einer Freiheit der altdeutschen Metrik, dass näm-

---

führt freilich 4 Fälle desselben bei Reinmar auf, 156, 23. 157, 1. 11. 170, 14. Aber 156, 23 ist sicher, was auch Schmidt für möglich hält, eine Waise abzusetzen (vgl. auch Scher. d. St. II, 439.), und weshalb man 157, 1. 11 den Hiatus nicht durch Annahme von fehlendem Auftakt beseitigen soll, sehe ich nicht ein. In den sicher Reinmar'schen Liedern habe ich 27 sichere Beispiele von fehlendem Auftakte gezählt: 151, 21. 155, 38. 156, 36. 32. 158, 15. 25. 28. 162, 13. 163, 25. 164, 11. 21. 29. 167, 4. 172, 28. 186, 17. 192, 16. 23. 193, 33. 195, 28. 196, 14. 197, 1. 14. 201, 22. 29. 38. 18. 109, 27. Und was die Betonung 157, 1 *ich alte͡ ie* 157, 11 *ich wânde͡ ie* betrifft, so vgl. z. B. 151, 21. 160, 15. 16. 168, 30. 172, 11. 25. 173, 6. 174, 31. 178, 4. 197, 1 (wo man doch auch nicht *sô müeste ich* mit Hiatus lesen, sondern Fehlen des Auftaktes annehmen wird). 170, 14 endlich ist gar nicht so überliefert, wie in Ms. F. geschrieben ist.

Ausserdem finden sich aber in sicher Reinmar'schen Liedern noch folgende Verse mit Hiatus, die Schmidt nicht mit anführt: 162, 11. 166, 8. 32. 169, 2. 171, 14. 172, 16. 180, 20. 198, 3. 165, 3.

162, 11 erklärt sich Paul Beitr. II, 541 ff. gegen Haupts Auffassung, aber seine 6 Hebungen vermag er selbst nicht durchzuführen. Nach meiner Meinung ist in diesem wie in dem folgenden Verse jeder Strophe ein Einschnitt anzunehmen:

4. 3.
◡ 3. 5.

also der Vers analog dem Schlussvers zu gestalten.

162, 12 *dër hât im âne nôt*
ein vil (A. b. C.) *hërzelîches leit genómen.*
20 *wán so ích sie sách* (A. C. E.).
21 *swáz mîn múnt ie* (C. E.).
29 *deich si únz an͡ mînen tôt niemer mê* (b. C.) *gelóbe*

oder: *niemer wil geloben* nach E, so dass die übrigen Hss. des Reimes wegen geändert hätten? (vgl. oben zu 181, 10.)

162, 38 *únd âne͡ árge site* E.
163, 1 *dáz ich ie gesách* C.
9 *also*
10 *dáz ich,* C. E.
18 *álse͡ unmâzen* b. C.
19 *únd tuon áls ob* C.
únd tuon rëht als ich michs niht verstê E,

entweder hat hier E das Richtige, oder man muss schreiben:
únde túon als ich.

lich die Senkung zwischen 2 Hebungen fehlen kann. Der Ausgleich geschah in der Musik durch eine Ligatur von 2 Tönen auf der vorhergehenden Silbe. Uebrigens sind 2 von den eben behandelten Versen 181, 3 u. 11 vorletzte Verse der Strophe, und da auch der entsprechende Vers der 1. Strophe 180, 34 sich durch Verschleifung zweier Silben (*gegëben*) auf 9 Silben bringen lässt, so könnte man hier auch an Nachahmung des französischen Neunsilblers denken. Ich würde auf diese Vermutung nicht kommen, wenn nicht auch die Untersuchung des Liedes von Kaiser Heinrich (§ 13) und der Lieder Heinrichs v. Veldegge (§ 36) mich darauf geführt hätte. Der Neunsilbler ist zwar selten in der französischen Dichtung, indessen dort z. B. bei Thibaut v. Champagne nach-

---

So fügt sich dem Schema nur 162, 30 nicht, aber dieser Vers ist überhaupt sehr unsicher überliefert. *wol* fehlt C, sêre A. C. E, vielleicht ist mit dem letzteren zugleich ein *vil* ausgefallen, also:

ich síhe wól swër nú
vért vil sère wúetende áls ër tóbe.

Von den übrigen Versen mit Hiatus sind 165, 3. 166, 8. 171, 14. 172, 16. 180, 20. 198, 3 nur in je einer Hs. überliefert (denn b. C. u. B. C. können nur den Wert einfacher Zeugnisse beanspruchen), also sehr unsicher; leicht beseitigt wird der Hiatus 171, 14 *tougenlîchen*. 172, 16 hat vielleicht nur 6 Hebungen, also eine kleine Variation zum vorigen Tone (vgl. ähnliche Variationen § 7 Anm. 1): *si móhte sichs geloúben únd[e] zurnde ánderswâ* (172, 22 dann: *wie'ch ir gediene und si mir swære ein énde gëbe*). 198, 3 ist gar nicht so, wie man in Ms. F. liest, überliefert, sondern überhaupt zu kurz.

So bleiben durch die Ueberlieferung gesichert nur 2 Fälle von Hiatus übrig: 166, 32 *kúnde ëz* (denn darauf führen die Hss. vgl. Burdach, Walther und Reinmar S. 210) und 169, 2 *tæte in*.

Der letztere Vers hat aber vielleicht nur 6 Hebungen, denn 169, 8 hat sie nach der Ueberlieferung (*ërn* b. C, *ër* C.), 168, 35 lassen sie sich leicht herstellen durch *ab[er]* und demnach darf man vielleicht 169, 2 nach b schreiben: *ob ëz ir ëtlîchém tæte in dën óugen wê.* Eine analoge Betonung wie *ëtlichém* kann ich freilich bei Reinmar nicht nachweisen. Der Hiatus 166, 32 ist empfindlich, da er zwischen 2 gleichen Vokalen stattfindet. Sollte vielleicht ein *ê* (*mirn kúnde ëz ê*) ausgefallen sein, das einen guten Gegensatz zu 166, 33 *nu* gäbe? Dem sei nun, wie ihm wolle, jedenfalls berechtigen nur 2 sicher überlieferte Fälle von Hiatus in einer so grossen Menge von Strophen nicht, diese Zahl durch Annahme eines 3. zu vermehren, wenn nur irgend ein anderer Ausweg offen ist.

gewiesen (Lubarsch Versb. S. 167). Für unser Lied kann auch diese Frage bei der Unsicherheit der Ueberlieferung natürlich nicht bestimmt beantwortet werden.

§ 3.

Bei dieser Auffassung der Metrik des Liedes hätte Haupt die Ueberlieferung unnötig geändert:

180, 29. (*mirs* C vgl. 168, 19)
30. (*sô* C)
36. (*man* C vgl. 186, 18. 202, 22.)
38. (*sîn vrôr* C vgl. *vrôm* Er. 9659, *vrôn* Walther 41, 1. 65, 28)
181, 1. (*doch* C)
5. (*dës* fehlt C)

Natürlich können auch in solchen nach dem Prinzipe der Silbenzählung gebauten Versen 2 Silben, von denen die erste kurz ist, verschliffen werden, also

180, 31. *lëbender*
36. *manegem*
181, 5. *maneger*

Im 6. Vers jeder Strophe sollte man wegen des weiblichen Ausgangs als regelmässige Zahl 11 Silben erwarten, dieselbe findet sich aber nach der Ueberlieferung nur 181, 10, wo ich (vgl. § 2) eine Aenderung des Schreibers aus Rücksicht auf den Reim für möglich halte, 180, 33. 181, 2 haben nur 10 Silben, und dieses Verhältnis verlangt für das Schema an der betreffenden Stelle Annahme eines Zehnsilblers ohne weiblichen Ausgang in der Melodie. Man kann sich dies vielleicht so erklären, dass Reinmar die Reimordnung seines französischen Vorbildes genau nachgeahmt hat, sonst aber im metrischen Bau der Strophe dem strengen deutschen Gesetze von den 2 symmetrischen Stollen und dem Abgesang hat treu bleiben wollen, denn ein 6. Vers von 11 Silben würde die Symmetrie stören.

§ 4.

Betrachten wir nun den thatsächlichen Rhythmus in diesem Liede, so ergiebt sich der daktylische ungezwungen nur für 180, 30. 38, mit stark unlogischer Betonung auch

180, 28. 29. 32. 181, 1, mit einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus 181, 8, dagegen lassen sich 18 unter den 24 Versen ungezwungen als fünftaktige trochäische lesen (180, 30. 31. 32—35. 37—39. 181, 2—4. 6—8. 10—12).

Von der Beobachtung der romanischen Cäsur merkt man in diesem Liede wenig. Pfaff hat über das Vorkommen derselben im I. Liede Heinrichs v. Morungen Z. f. d. A. XVIII gehandelt, er setzt die männliche Cäsur nach der 4. oder 7. Silbe, die weibliche nach der 5. an.

Die männliche Cäsur nach der 7. Silbe des Zehnsilblers kennt die altfranzösische Lyrik nicht, sondern nach Tobler's Verslehre S. 71 ff. hauptsächlich folgende:

1. männliche Cäsur nach der 4. Silbe, die gewöhnliche;
2. weibliche Cäsur nach der 5. Silbe, bei betonter 4., die sogenannte epische, durch die der Vers um 1 Silbe verlängert wird;
3. weibliche Cäsur nach der 4. Silbe, bei betonter 3., die sogenannte lyrische.

In den andern vereinzelten Fällen, wo die männliche Cäsur hinter die 6. Silbe fällt oder bei der 2. Art der Vers nicht um 1 Silbe verlängert, sondern die regelmässige Silbenzahl durch Verkürzung seiner 2. Hälfte um 1 Silbe hergestellt wird, zieht Tobler Annahme von Cäsurlosigkeit vor. Männliche Cäsur nach der 5. Silbe ist in der Lyrik überaus selten. Wie sich zeigen wird, haben die deutschen Dichter in ihren Zehnsilblern fast nur die 1. Art der Cäsur nachzuahmen versucht, und sie hat auch allein einen und zwar, wie mir scheint, sehr wichtigen Einfluss auf die Entwicklung des daktylischen Rhythmus in diesen Versen geübt, ich werde also die anderen Arten nur nebenher und, wo es irgend ein Umstand zu verlangen scheint, berücksichtigen. Es könnte freilich nach dem, was die Untersuchung bald ergeben wird, scheinen, als ob die deutschen Dichter auch die Art der weiblichen Cäsur nach der 5. Silbe, durch welche die Silbenzahl des Verses nicht alteriert wird und die Tobler nicht als Cäsur anerkennen will, nachgeahmt hätten, aber bei dem seltenen Vorkommen dieser Cäsur in der romanischen Lyrik glaube ich hier nicht an direkte Nachahmung, sondern, dass diese Art sich innerhalb des deutschen Verses selber aus der

gewöhnlichen männlichen Cäsur entwickelt habe. — In unserem Liede geht nun zwar in allen Versen an einer von den genannten Stellen ein Wort zu Ende, aber darin kann man natürlich keine Beobachtung der entsprechenden romanischen Cäsuren sehen. Eine solche setzt voraus, dass wenigstens in der Mehrzahl der Verse, die einen Satzeinschnitt enthalten, dieser mit der Cäsur zusammenfalle und dass die Cäsur nicht 2 eng verbundene, d. h. 2 Worte, welche auch durch den Endreim selten getrennt werden, von einander reisse.

Mit Berücksichtigung dieser Bedingungen finde ich die gewöhnliche romanische Cäsur (1) 180, 30. 35. 37. 39. 181, 7. 8 (wo man den Trochäus d. h. die Ligatur von 2 Tönen in der 1. Vershälfte anzunehmen hat) und dieselbe zu der eben besprochenen Art der weiblichen (1a) entwickelt 180, 31. 38. 181, 4. 12, die lyrische Cäsur (3) könnte man annehmen 180, 33. 34. 36. 181, 1. 5. 9. 10. Die beiden Verse, welche sich, wie wir oben angegeben, allein ungezwungen daktylisch lesen lassen (180, 30. 38) und der mit einmaligem Trochäus für Daktylus 181, 8 haben also die gewöhnliche romanische Cäsur, resp. ihre deutsche Erweiterung. 180, 30. 181, 8 fällt dieselbe auch mit dem Satzeinschnitt zusammen, und in dem einzigen Verse, wo dieses noch in unserem Liede stattfindet, 181, 7, ergiebt wenigstens die 2. Hälfte hinter der Cäsur nach Tilgung des *lîhte* (vgl. § 2) auch ungezwungen daktylischen Rhythmus, dagegen ist derselbe in der 1. Hälfte auch 180, 30. 38. 181, 8 nicht ausgeprägt.

Diese geringe Ausbildung des daktylischen Rhythmus in Verbindung mit dem seltenen Vorkommen der gewöhnlichen romanischen Cäsur ist nun ausser den mancherlei Unregelmässigkeiten, die ich schon bei meiner Konstruktion der Verse habe annehmen müssen, auch der Hauptgrund, der gegen die Auffassung des Metrums in diesem Liede, wie ich sie entwickelt habe, angeführt werden muss. Denn diese Thatsache steht im Widerspruch mit der sonstigen Stellung Reinmars innerhalb des Minnegesanges, an der Schwelle der Blüteperiode desselben, und mit der Stufe der Entwicklung des daktylischen Rhythmus, die sich aus der übrigen Untersuchung für diese Zeit ergeben wird. Eine Möglichkeit allerdings gäbe es, auch diesen Widerspruch zu erklären, wenn

man nämlich voraussetzte, dass Reinmar, der überhaupt im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen einen bemerkenswert geringen Einfluss der romanischen Lyrik aufweist, eben deshalb auch in der Nachahmung des romanischen Zehnsilblers über die älteste Stufe nicht hinausgekommen, ja dass diese Nachahmung vielleicht gar keine direkte nach romanischen Vorbildern, sondern ihm erst durch andere deutsche Dichter unvollkommen vermittelt sei. Ueber Hypothesen aber, wie gesagt, kann man sich bei alledem nicht erheben.

§ 5.

Aehnlich wie mit diesem Liede, verhält es sich mit dem Aufgesange des Liedes

Ms. F. 189, 5 ff.

Die Aenderungen, welche Haupt gemacht hat, um im 2. und 4. Verse jeder Strophe 6 Hebungen herzustellen, erklärt Paul Beitr. II, 544 ff. mit Recht z. T. für unzulässig, aber auch seine 5 Hebungen lassen sich nicht durchführen, er muss dazu 189, 8 eine starke Apokope und dann Fehlen des Auftaktes[1]) und 189, 15 doch noch die Betonung fröidén annehmen.

Wenn man nun auf diesen Aufgesang das Prinzip der Silbenzählung anzuwenden versucht, so wird man auf Zehnsilbler mit weiblichem Ausgang (also je 11 Silben) geführt. Die einzelnen Verse gäben dann zu folgenden Aenderungen und Bemerkungen Anlass:

189, 6. *v[er]lür*
8. *deich ruomde mich also fremeder dinge*[2])
17. hat 12 Silben, verschmilzt aber mit dem vorigen Vers durch Elision, so dass eigentlich jeder Stollen eine Verseinheit von 22 Silben bildet[3])
24. vgl. PBb. II, 545.

1) Eine solche Annahme zweier Unregelmässigkeiten in einem Verse, die durch Voraussetzung der Silbenzählung beide beseitigt werden, muss immer Bedenken erregen.

2) Ueber den Reim vgl. § 2 Anm. 2.

3) Vgl. das Lied Kaiser Heinrichs (§§ 10 u. 11) und bei Reinmar selbst solche Verschiebung des Reimes um eine Silbe wahrscheinlich im Ton 171, 32 ff. (§ 7 Anm. 1).

25 ff. Paul Beitr. II, 545 polemisiert mit Recht gegen Haupt's Auffassung und Aenderung dieser Stelle und kommt zu dem Schluss, dass dieselbe noch der Heilung bedürfe. Was zunächst das Metrum betrifft, so hat 189, 25 10 Silben nach der Ueberlieferung, aber 189, 26, mag man nun mit Paul *ân*[*e*] schreiben, oder *da* nach *dën* streichen — beides gewiss leichte und unbedenkliche Aenderungen — 12, also bekommen wir als Gesammtsumme für den Stollen wieder 22 Silben (vgl. zu 189, 17).

Mit Rücksicht auf den Sinn ändert Burdach R. u. W. S. 226 anders, als Haupt, aber sowohl die Gewaltsamkeit, mit der er dabei verfährt, wie das Unbefriedigende des Gedankens, der dabei herauskommt, lassen auch diese Aenderungen nicht glücklich erscheinen. Nach meiner Meinung bedarf auch in dieser Beziehung die Ueberlieferung keiner Verbesserung, der Sinn ist:

> „ich bin nicht töricht, dass ich so treu und beständig liebe; sie sind nur leicht zu befriedigen, denen die Liebe nichts als Glück (also kein Warten) bringt. Nach meiner Meinung verliere ich keine Freude dadurch, dass die Geliebte mich nicht gleich befriedigen will".

An den Schluss von 189, 28 ist dann ein Kolon zu setzen, denn das Folgende giebt die Begründung der Behauptung, wobei ein besonderer Nachdruck auf 189, 31 *mit gedanken* fällt.

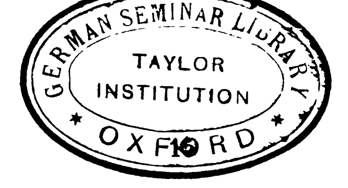
189, 33. *deich* Paul

35 hat 12 Silben, man könnte mit Paul *dës* streichen, aber wenn man Vers 34 *aber* mit Silbenverschleifung oder, wie so häufig, *ab* dafür liest, so hat dieser Vers nur 10 Silben, und wir bekommen für den Stollen wieder die Gesammtzahl von 22 Silben (vgl. 189, 17. 25).

§ 6.

In diesen 16 Versen ergiebt sich der daktylische Rhythmus natürlich nur 189, 8. 14. 23 (*alsó* kann nicht auffallen) 26.[1]) 33 (*alsô*) und lässt sich ausserdem 189, 24 mit unlogi-

1) Der Vers beginnt nach meiner Auffassung (§ 5) in der Melodie erst entweder mit *liep* oder mit *da*, je nachdem man *da* streicht oder *ân*[*e*] schreibt.



scher Satzbetonung durchführen, dagegen lassen sich 13 von den Versen trochäisch lesen, nämlich 189, 5. 6. 7. 14. 16. 17. 23. 24. 26.[1]) 32. 33. 34.[2]) 35.

Also der daktylische Rhythmus tritt im Verhältnis etwas häufiger auf, als im vorigen Liede und ebenso ist es auch mit der Beobachtung der gewöhnlichen romanischen Cäsur (1) und ihrer deutschen Erweiterung (1a), die ich von jetzt ab unter dem Namen der gewöhnlichen romanischen Cäsur zusammenfassen will. Dieselbe findet sich in allen Versen ausser 189, 5. 7, allerdings der Satzgliederung widersprechend 189, 15 (wo der Satzeinschnitt vielmehr auf die lyrische Cäsur nach 4. unbetonter Silbe weist) 16. 26 (wo der Satzeinschnitt vielmehr auf die Cäsur nach der 6. Silbe weist) 35. In allen den Versen, also, denen der daktylische Rhythmus natürlich ist, finden wir die gewöhnliche romanische Cäsur beobachtet und zwar auch zusammenfallend mit einem etwaigen Satzeinschnitt ausser 189, 26. Vor der Cäsur in der ersten Vershälfte ist der daktylische Rhythmus wieder nirgends ausgeprägt. — Trotz dieses kleinen Fortschritts gilt doch von diesem Lied dasselbe, was ich über das vorige am Schluss des § 4 gesagt habe. Dazu käme hier noch die auffallende Erscheinung, dass das Prinzip der Silbenzählung nur in einem Teil der Strophe angewandt wäre, was sich nur durch Annahme einer sehr eigentümlichen Beschaffenheit der Melodie erklären liesse.

§ 7.

Als sichere Resultate der Untersuchung der beiden Reinmarschen Lieder möchte ich nur die beiden folgenden hinstellen:

1. dass Reinmar durchaus nicht die Absicht gehabt hat, in ihnen daktylische Verse zu bauen, dass er den daktylischen Rhythmus wohl überhaupt nicht gekannt hat[1]),

---

2) Wenn man *ab*[*er*] liest (§ 5).

1) Denn 154, 32 ff. im vorletzten Verse jeder Strophe ist der Rhythmus schwerlich, wie Haupt, Bartsch und Regel annehmen, daktylisch. Von vornherein widerspricht dem die Entwickelung des daktylischen Rhythmus, wie ich sie später darzulegen versuchen will; es scheint unglaublich, dass ein Dichter, in dessen zahlreichen Liedern sich sonst nirgends absichtlich daktylisch gebaute Verse finden und

2. dass, wenn trotzdem einige der untersuchten Verse daktylischen Rhythmus aufweisen, dieser sich von selbst ohne des Dichters Absicht in derartigen Versen entwickeln

---

der dem vorwaltherischen Minnegesang angehört, in diesem Liede einen ganz vereinzelten daktylischen Vers haben sollte. Ausserdem verlangt die Annahme von daktylischem Rhythmus zugleich die Voraussetzung von einem solchen Schwanken des Auftaktes, wie es bei Reinmar doch Bedenken erregen muss. In den übrigen Versen des Tones ist der Auftakt genau beobachtet.

Zwei Ausnahmen sind nur scheinbar:

a) 155, 12. 156, 6 haben Auftakt, 155, 13. 156, 7 sind auftaktlos und in den übrigen Strophen des Tones sind die Auftaktverhältnisse der beiden Verse umgekehrt (denn 155, 35 ist *nie* von Haupt ergänzt, ebensogut könnte man aber auch noch *al* vor *so* ergänzen: *nie nieman álso rĕ́hte wê,* der Vers ist eben wie auch der vorhergehende unsicher).

Wir haben also hier, da die beiden Verse ein Ganzes bilden, eine Art Silbenzählung anzunehmen, jeder von den Versen hat 14 Silben, nach der Verschiedenheit ihrer Auftaktverhältnisse verschiebt sich der Einschnitt um eine Silbe. Ganz ebenso ist es im Aufgesange des Tones 171, 32 ff. Der Regel nach ist hier der erste Vers jedes Stollens auftaktlos, der zweite hat Auftakt, aber in der Strophe 172, 5 f. ist das Verhältniss gerade umgekehrt, dagegen wieder gleich den beiden ersten Strophen in den Strophen 172, 11 ff. und 172, 17 ff., deren Aufgesang jedenfalls dem vorigen Tone analog ist, während mir der Abgesang eine kleine Variation zu enthalten scheint (vgl. § 2 Anm. 3). Denn der Auftakt 172, 13 lässt sich durch *dës* für *davon* oder durch *g[e]winne* leicht beseitigen. Hier verschiebt sich also nicht nur der Einschnitt, sondern sogar der Reim um eine Silbe.

b) 155, 37. 156, 9 sind im Gegensatze zu den Schlussversen der drei ersten Strophen des Tones auftaktlos. Aber ich halte 155, 27 bis 156, 9 mit Haupt für ein selbständiges Lied. Lachmanns Conjektur 155, 36 ist deshalb nicht nötig. Der Ton ist gegenüber dem vorigen Liede unbedeutend variiert, nämlich in den Reimen und im Auftakte des Schlussverses jeder Strophe (vgl. 163, 4. 13. 22 im Gegensatz zu den entsprechenden Versen des vorigen Liedes in ähnlichem Tone. Die Gruppierung nach Aehnlichkeit der Töne im Reinmar'schen Liederbuche, auf die Paul Beitr. II, 489 hinweist, ist näher zu untersuchen). Gegen Regels Vorschlag, 155, 38 ff. mit 154, 32—155, 26 zu verbinden, spricht wie auch Burdach, R. u. W. S. 200 ff. ausführt, die Unverständlichkeit der Lesart E in 156, 8, die mit diesem Vorschlage zugleich anzunehmen wäre. Der vorletzte Vers in dem variierten Ton ist reimlos und der Reim 156, 8 zufällig (vgl. P. B. B. II, 520). Ob man nun, wie Burdach will, die beiden Strophen umzustellen hat, wird sich schwer entscheiden lassen, einen besseren Zusammenhang gewinnt er damit allerdings, aber jedenfalls ist die Conjektur, die er für 156, 8

konnte und dass es bei Reinmar nur in denjenigen geschehen ist, die zugleich die gewöhnliche romanische Cäsur haben.

Besonders des 2. Punktes wegen glaubte ich diese Untersuchung trotz ihrer Unsicherheit nicht unterdrücken zu dürfen.

Kaiser Heinrich
Ms. F. 5, 16.

§ 8.

Der Rhythmus in den 4 Strophen des Liedes ist, wenn man geringe Veränderungen und unlogische Betonung, wie II, 1 *diu lant* zugiebt, folgender:

	I.	II.	III.	IV.
1.	w. d. n. tr.	a 4 b ⌣ 5	⌣ 5 ⌣	⌣ 4 ⌣
2.	a 4 b ⌣ 5	5	⌣ 5	⌣ 5
3.	⌣ 5	w. d. n. tr.	4 ⌣	4 ⌣
4.	⌣ 4	a ⌣ 4 b ⌣ 6	5	a ⌣ 4 b ⌣ 5

---

vorschlägt, zu gewagt, durchaus unstatthaft und auch unnötig. Wir haben hier eben 2 Strophen, die sich nicht genau, 155, 27 noch weniger, als 155, 38 in dem vorigen Tone halten, und das hat seinen Grund wohl darin, dass dieser Ton als Nachahmung eines romanischen dem Dichter Schwierigkeiten bereitete.

Das romanische Vorbild aber verrät sich, abgesehen von der Durchführung desselben Reimes durch 4 Verse und von dem Korn, vielleicht auch in dem Charakter des vorletzten Verses jeder Strophe.

Derselbe ist, wie gesagt, nicht daktylisch. Paul will ihn nun jambisch mit 4 Hebungen lesen, übersieht dabei aber 155, 3 den Hiatus *mirn kome͡ir hë́lfe án dër zít,* muss ausserdem 155, 25 Fehlen einer Senkung, 155, 14 Fehlen des Auftaktes annehmen, nachdem er durch Contraktion vorher eine Silbe getilgt hat. Also 155, 14 hat nach der Ueberlieferung 8 Silben und ebenso alle entsprechenden Verse ausser 155, 25.

Da wir nun schon einen Beweis für Silbenzählung und überhaupt romanischen Einfluss in diesem Tone gefunden haben, so könnten wir vielleicht im vorletzten Verse den Versuch einer Nachahmung des romanischen Achtsilblers sehen. 155, 25 ist dann einmalige Ligatur von 2 Tönen anzunehmen.

5. w.d.n.tr.		a ⏑ 5̲	⏑ 4̲ ⏑	⏑ 4 ⏑
		b ⏑ 6		
6.	⏑ 5	a ⏑ 5	a 4 ⏑	⏑ 4̲ ⏑
		b 6	b ⏑ 5 ⏑	
7. w.d.n.tr.		⏑ 5̲	⏑ 6 ⏑	5̲ ⏑

I, 3. *deich* Ms. F.

II, 4a. *sost-g[e]walt*
4b. *rîchtuom*
5b. *dann[e]*
6. *stîg[e]n ûf*
7. *wëhs[e]l als ich wæn[e]*

III, 1. *deich*
2. *s'âne*
6. *mir* ëz Ms. F.

IV, 2. *möhte͡ gelobe*
3. *niemér*
4a. *enmac*
6. nach B
7. *z'âhte*

Aus dieser Tabelle ergiebt sich bei der Annahme eines bestimmten Rhythmus für die Verse die Unmöglichkeit,

1. alle 4 Strophen
2. auch nur die einander entsprechenden Verse des Aufgesanges auf dieselbe Form zu bringen.

Giebt man ein- oder mehrmalige Vertretung des Daktylus durch Trochäus zu, so lassen sich allerdings noch die Verse I, 1. 3. 4. 5. 6. II, 2. 3. III, 3. IV, 1. 2. 5 als vierfüssige daktylische auffassen und III, 7 als fünffüssiger, aber I, 3 nur unter Annahme eines schweren doppelten Auftaktes.

Haupt fasst sogar alle Verse ausser dem Schlussverse als daktylische von 4 Hebungen auf, auch II, 5. III, 2. 4, muss aber hier sehr willkürliche Aenderungen machen:

II, 5. [*wan*] und dann doch noch schwerer doppelter Auftakt.

III, 2. *wanc* für *wenken*

4. *man[i]ger* und dann einmal Trochäus für Daktylus[1]), während nach der Ueberlieferung die Silbenzahl des romanischen Zehnsilblers vorhanden ist.

---

1) Ein solches Verfahren, in einem Verse zur Herstellung von daktylischem Rythmus 1 Silbe zu tilgen und dann einmalige Vertretung

§ 9.

Wie steht es nun überhaupt mit der Silbenzahl in dem Liede?

	I.	II.	III.	IV.
1.	10	10	12	9
2.	10	10	11	12
3.	12	10	10	13
4.	8	13	10	10
5.	9	13	12	9
6.	10	12	10	14
7.	15	16	16	16

Ich habe die Silben gezählt ohne Rücksicht auf etwaige Elisionen, da man bei dem Mangel von Liedern, die man zur Vergleichung heranziehen könnte, nicht wissen kann, wie sich der Dichter dem Hiatus gegenüber verhalten habe.

Die Zahl der Silben scheint nach dieser Tabelle allerdings sehr zu schwanken, doch zeigt sich zunächst jedenfalls so viel, dass der Schlussvers bedeutend länger ist, als die übrigen 6 Verse der Strophe. Unter diesen entsprechen dem französischen Zehnsilbler mit oder ohne Auftakt[1]):

I, 1. 2. 3. 6. II. 1. 2. 3. 6. III, 1—6. IV, 2. 3 (wenn man mit Ms. F. *man[i]gen* schreibt) 4 (wenn man *kœme ûf* zusammenzieht), also 17 unter 24 Versen.

§ 10.

Zu bemerken ist dabei aber Folgendes:

Die Verse sollten, wenn sie klingend ausgehen 11, mit Auftakt 12, wenn sie stumpf ausgeben 10, mit Auftakt 11 Silben haben. Nun schliessen aber Vers 1. und 3. in Strophe 1. 3. 4. klingend, in Strophe 2. dagegen stumpf, Vers 5. 6. in Strophe 1. 2. stumpf, in Strophe 3. 4. aber klingend. Wie verhält sich dazu die Silbenzahl in jenen 17 Versen?

Von den klingenden Versen haben 11 resp. 12 Silben: I, 3. III, 1 (nach C) 5. IV, 3, dagegen haben I, 1. III, 3

des Daktylus durch Trochäus anzunehmen, scheint mir mehr als bedenklich. Man entfernt eine Silbe, die man dann doch vermisst.

1) Vgl. § 2.

(mit Hiatus: *beide*[1]) *in hërzen* [so Ms. F.] *und ouch in sinne*) III, 6 nur 10 Silben. Man könnte hier auf irgend einer Silbe Ligatur von 2 Tönen in der Melodie voraussetzen. Von den stumpfen Versen haben 11 Silben: II, 1 (wenn man *und*e schreibt) II, 6 (wenn man *stîg*[*e*]*n* mit Synkope vor folgendem Vokal schreibt), dagegen nur 10: I, 6. II, 3 (mit Hiatus: *swenne ich*). Auch hier könnte man wieder Ligaturen von 2 Tönen in der Melodie voraussetzen und müsste schliesslich, um Uebereinstimmung in derselben zu erlangen, für die Verse 1. 3. 5. 6, weil einige von ihnen klingend ausgehen, je 11 Töne annehmen resp. 12 mit Auftakt.

Für Vers 2. 4, die in allen Strophen stumpf ausgehen, müssten wir je 10 Töne annehmen, resp. 11 mit Auftakt. 10 Silben haben auch I, 2. II, 2 (Hiatus: *swenne ich*) III, 2 (*s*[*i*]*âne*) 4. IV, 4 und 11 Silben hat IV, 2 (*lëben* oder *man*[*i*]*ger*). I, 4 aber hat nur 8, II, 4 (auch wenn man *sost* mit Ms. F. schreibt) 12 Silben.

Unter den übrigen Versen ausser dem Schlussverse wären unter diesen Voraussetzungen zu kurz I, 5 (9 Silben) IV, 1 (9 Silben) 5 (9 Silben), zu lang IV, 6 (13 Silben, auch wenn ma n*töhte ich* liest).

Im Aufgesange schwinden diese Unregelmässigkeiten, wenn wir für jeden Vers 10 Töne in der Melodie, die beiden Verse jedes Stollens aber als eine Einheit, also die Stelle des Reimes als nicht ganz fixiert annehmen[2]).

I, 1. 2 haben je 10 Silben, I, 4 hat nur 8, dafür aber I, 3 12, also Summe = 20. II, 1. 2 haben je 10 Silben, II, 4 hat 12 Silben (*sost* Ms. F.), dafür II, 3 nur 8, wenn man schreibt: *und*[*e*][3]) *swenne ich gescheide von dan,* also Summe = 20. III, 2 hat 11 Silben, III, 1 nach C allerdings, auch wenn man *daz ich* in *deich* zusammenzieht, ebenfalls 11, aber

1. dieser Vers ist unsicher überliefert, hat in B 2 Silben weniger,
2. auch nach C bekommt man als Gesammtsumme der beiden Verse 20 Silben, wenn man schreibt:

---

1) Vgl. § 60 Anm. 1 und § 156 Anm. 1.
2) Vgl. § 5.
3) *unt* sonst überall in diesem Liede.

sît deich si sô gar hërzeclîchen minne͡ unt s'âne wenken z'allen zîten trage.

III, 3. 4 haben je 10 Silben (3 *hërzen* Ms. F.), IV, 1 hat nur 9 Silben, aber IV, 2[4]) 11 (*gelob͡en*), also Summe = 20. Nur IV, 3+4 geben 21 Silben, auch wenn man IV, 3 mit C *ob* oder nach B *ob͡e* schreibt und das e von *kœme* vor *ûf* elidiert; wir müssen also IV, 3 unregelmässigen Auftakt annehmen.

§ 11.

Aehnlich scheint es nun mit Vers 5+6, die Silbenzahl ist hier 11+11.

III, 5 hat 12 Silben, dafür III, 6 nur 10, also Summe = 22.

IV, 5 hat nur 9 Silben (*hete͡ ich*), dafür aber IV, 6 nach C 13 (*töhte͡ ich*), also Summe = 22.

II, 5 hat freilich nach der Ueberlieferung 13 und II, 6 12 Silben, aber man kann beide Verse um je 1 Silbe verkürzen, so dass man dann nur im ersten unregelmässigen Auftakt anzunehmen hat, wie IV, 3 (§ 10):

wan senden kumber [dën] zelle ich mir danne ze habe
sus kan ich an vröuden stîg[e]n ûf und ouch abe.

I, 5+6 bekommen wir allerdings auch mit *unsenfteclîchen* Ms. F. nur 20 Silben, müssen also 2 mal Ligatur von 2 Tönen in der Melodie voraussetzen. Dann wird man wohl auch II, 2 besser eine solche Ligatur annehmen, als den starken Hiatus *swenne ich.*[1])

§ 12.

Wenn wir diese Eigentümlichkeit bei der Abteilung der Zehnsilbler berücksichtigen, so ergiebt sich in folgenden derselben der daktylische Rhythmus natürlich: I, 2. 4 (beginnt mit *grüezen*) 6 (beginnt mit *ich*). II, 1. 4 (beginnt mit

---

4) *daz*, welches v. d. Hagen am Anfang dieses Verses hat, führt Haupt nicht unter den Lesarten auf.

1) Denn wir sind, wie die bisherige Untersuchung beweist, sonst nirgends in dem Liede genötigt, einen Hiatus anzunehmen, ausser III, 3 *beide in,* mit dem es eine besondere Bewandtnis hat (vgl. § 10 Anm. 1) und gleich im folgenden Verse II, 3 haben wir ja *swenne͡ ich* voraussetzen müssen.

al). Diese haben alle ausser I, 6 die gewöhnliche romanische Cäsur. Unter den übrigen Versen haben dieselbe an dieser Stelle II, 5. 6 (beginnt mit *habe*) III, 2. 3. IV, 2 (beginnt mit *möhte*) 5.

Diese verhältnissmässig grosse Zahl spricht nicht gegen die Richtigkeit meiner Annahme vom Zusammenhang der gewöhnlichen romanischen Cäsur mit der Ausprägung des daktylischen Rhythmus im Zehnsilbler, die sich im Laufe der späteren Untersuchung bestätigen wird, denn die eigentümliche Zusammenfassung von immer 2 Versen und die Gleichgültigkeit gegen stumpfen und klingenden Ausgang, welche die Folge davon und der Silbenzählung ist, machen die Ausprägung eines bestimmten Rhythmus in jeder rekonstruierten Vershäfte überhaupt unmöglich, lassen sie als ganz zufällig erscheinen.

Auch will meine Herstellung und Einteilung der einzelnen Verse natürlich wieder nicht den Anspruch auf unbedingte Richtigkeit oder Glaubwürdigkeit machen, sondern nur den Weg angeben, auf welchem man sich die verzweifelte Metrik dieses Liedes wenigstens erklären kann.

§ 13.

Der Schlussvers der Strophe zerfällt auch dem Sinne nach in 2 Teile, von denen in den ersten 3 Strophen der erste 6, der zweite 9 Silben hat.

In dem 1. Bestandteil muss man III, 7 *verzige* vor *ich* elidieren.

II, 7. Die 9 Silben gewinnt man, wenn man *wæn*[*e*] apokopiert, wie so oft nötig ist.

In der IV. Strophe fällt der Abschnitt dem Sinne nach allerdings hinter die 7. Silbe, aber wir haben bei der Construktion der ersten 6 Verse jeder Strophe gesehen, dass der Dichter nur mit dem Reim auf die Sinnabschnitte Rücksicht nimmt, nicht mit dem Abschluss der Versikel und können deshalb den Einschnitt auch hier hinter *bester* annehmen, so dass wir dieselbe Form des Sechssilblers erhalten, wie II, 7, der 2. Versteil hat dann wieder 9 Silben (*âhte͡ und*). Ueber den Neunsilbler vgl. § 2 am Schluss und § 36, der Sechssilbler ist sehr häufig in der älteren franzö-

sischen Lyrik. Wenn nun aber der letzte Vers jeder Strophe so aus 2 Versikeln zusammengesetzt ist, so stützt diese Thatsache meine Zusammenfassung von je zweien der übrigen Verse der Strophe.

Ulrich v. Guotenburc
Ms. F. 77, 36—79, 14.

§ 14.

Die Reimstellung und die Länge der Verse lässt vermuten, dass alle 6 Strophen in demselben Tone gedichtet sind. Aber nicht nur nicht zwischen allen, sondern nicht einmal zwischen 2 der Strophen lässt sich ohne willkürliche Aenderung der Ueberlieferung, wie sie auch in Ms. F. z. T. vorgenommen ist, Uebereinstimmung im Metrum herstellen, wie die folgende Tabelle beweist:

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
1.	◡4◡	◡4◡	◡4◡	w.d.n.tr.	◡4◡	◡4◡
2.	5	w.d.n.tr.	4	a. ◡5	a. ◡5	4
				b. 4	b. 4	
3.	4◡	5◡	4◡	4◡	w.d.n.tr.	4◡
4.	w.d.n.tr.	◡4	4	a. ◡5	5	a. ◡5
				b. 4		b. 4
5.	a. 6	5	◡5	5	4	◡4
	b. ◡4					
6.	◡5	w.d.n.tr.	4	w.d.n.tr.	w.d.n.tr.	w.d.n.tr.
7.	a. ◡5	5	w.d.n.tr.	w.d.n.tr.	5	a. ◡5
	b. 4					b. 4
8.	4◡	a. ◡4◡	4◡	◡5◡	a. ◡5◡	5◡
		b. 4◡			b. 4◡	
9.	w.d.n.tr.	◡5	4	◡4	a. ◡5	4
					b. 4	

I.	II.
2. *dûhte͡ dër* vgl. 75, 6 *kêrte͡ dën*	1. *dien[e]st* C
3. *wërlt[e]* Ms. F.	3. *ân[e]*
7a. *iemán* vgl. 76, 3 *dékein*	7. *waz* Ms. F.
7b. Hiatus: *ich wânde iemen so hête missetân*	8a. *gnâde* B
8. Hiatus im Einschnitt: *genâde ër*	8b. Hiatus: *genâde ent-*

III.	IV.
3. Hiatus: *hete ich*	3. *niem[e]r anders*
	4b. *gedinge[n]* Ms. F.
	8. Hiatus: *gérne álliu*

V.	VI.
2a. *allein[e]*	1. *dêst*
2b. *singes* Ms. F.	2. *dëme*
4. nach C	4. Hiatus: *guëte also*
5. *dëme*	4b. *alsó*
9a. *grôziu* B	
9b. nach C u. *unde*	

Die vorstehende Tabelle zeigt zugleich, dass auch die einander entsprechenden Verse im Aufgesange ein und derselben Strophe nicht einen gleichen bestimmten Rhythmus haben ausser in III.

Nun lassen allerdings ausser den obenbezeichneten 28 Versen noch 5 weitere die Auffassung als 4taktige daktylische Verse zu, wenn man Vertretung eines oder mehrerer Daktylen durch Trochäus annimmt, so dass nur 1 Vers (78, 2) übrig bleibt, für den daktylische Auffassung absolut unmöglich ist, aber abgesehen von diesem Reste müsste man in 10 der 25 Verse (78, 5. 7. 8. 14. 21. 24. 28. 29. 35. 79, 2) neben der Vertretung eines Daktylus durch Trochäus Auftakt annehmen[1]), d. h. die betreffenden Verse haben die Silbenzahl des romanischen Zehnsilblers.

---

1) Vgl. auch § 5 Anm. 1 und § 8 Anm. 2.

§ 15.

Dasselbe beweist für die meisten übrigen Verse die folgende Tabelle, welche ihre Erläuterung sogleich erhalten soll.

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
1.	9◡Silben	10◡Silb.	11◡Silb.	11◡Silb.	12◡Silb.	10◡Silb.
2.	10	10	10	10	11	9
3.	11◡	11◡	11◡	11◡	11◡	11◡
4.	10	10	10	10	10	10
5.	10	10	10	9	9	11
6.	10	10	10	10	10	8
7.	10	9	10	9	9	10
8.	11◡	10◡	11◡	11◡	11◡	10◡
9.	10	10	10	10	10	10

In dieser Tabelle sind nur folgende Aenderungen der Ueberlieferung vorausgesetzt:

77, 38 *wërlt[e]* Ms. F.

78, 10. 14 *enkan* Ms. F.

12 *waz* Ms. F. (vgl. notwendige Ergänzungen 72, 6 *wir*, 73, 34 *ich*, 77, 19 *ge-*).

26 *niem[e]r anders* (vgl. 74, 28 *übr mer* Hs., wonach ich auch 74, 4 *und[e]r dirre swæren bürde* schreiben möchte).

27, 34 *ich[e]n* Ms. F.

78, 32 *möht[e]* (vgl. 73, 25 *von êrst'*, 74, 39+40 *wær'*, 75, 26 *wolt'* Hs. vor Cons., auch Walther 105, 22 *enmoht'* sich).

36 *alse* B.

79, 5 *unde*.

Ausserdem ist zu lesen:

78, 1 *frowe*.

9 *habent* oder vielmehr *hânt.*[1])

15 *wësen*.

27 *haben* oder vielmehr *hân.*[1])

---

1) Denn dieser Dichter hat sonst ausser im Conjunktiv überall die zusammengezogenen Formen.

Hiatus[2]) habe ich in der obigen Tabelle angenommen: 78, 4 (*genâde, er-*) begünstigt durch Satzeinschnitt und romanische Cäsur, durch die letztere allein 31 (*gërne alliu*) 79, 9 (*güete also*), ausserdem vor *ich* (vgl. 76, 38) 78, 17 (*hete ich*).

Man wird die Häufigkeit des Hiatus in diesen Strophen im Vergleich mit dem Leiche nicht unverhältnismässig finden, wenn man bedenkt, dass die Silbenzählung den Hiatus begünstigen muss. Uebrigens ist es auch möglich, dass man in allen diesen Fällen anstatt des Hiatus eine Ligatur von 2 Tönen auf einer Silbe anzunehmen hat, denn sicher ist eine solche 78, 6 (10 Silben), 12 (9 Silben), 13 (10 Silben), 28 (nur 9 Silben), 30 (nur 9 Silben)[3]), 79, 1 (nur 9 Silben)[4]), 3 (9 Silben), 6 (nur 10 Silben), 7 (nur 9 Silben)[5]), 13 (10 Silben)[6]) und 2 Ligaturen 77, 36 (nur 9 Silben), 79, 11 (nur 8 Silben).[7])

---

2) Im Leiche findet sich Hiatus 69, 22 *boume in*, 74, 1 *güete ünd*, 76, 25 *rîche ünde*, 38 *gewinne ich*; 69, 22 ist er aber leicht beseitigt, wenn man *deme* schreibt. 74, 1. 76, 25 könnte man Fehlen des Auftakts statt Hiatus annehmen, wie es so oft nötig ist in diesem Leiche, aber gerade vor *unde* ist der Hiatus häufig auch bei Dichtern, die ihn sonst vermeiden, und ausserdem haben wir ja 76, 38 ein sicheres Beispiel von Hiatus. Denn die Ergänzung *et* in Ms. F. ist, wenn auch nicht unstatthaft, so doch nichts weniger als sicher. Jedenfalls weist uns die Ueberlieferung des Leiches darauf, anzunehmen, dass sich Ulrich v. Guotenburc zuweilen den Hiatus erlaubt habe, aber, entsprechend dem Charakter der angeführten Fälle, nur, wenn das 2. Wort mit einem andern Vokale, als e beginnt.

3) Hier keinen Hiatus anzunehmen, veranlasst mich die Rücksicht auf die gewöhnliche romanische Cäsur, die Ligatur von Tönen ist in der 1. Hälfte des Verses vorauszusetzen.

4) Man könnte ja freilich *dëme* schreiben, aber da der Dichter sonst kein sicheres Beispiel für diese Form, anderseits aber einige sicher zu kurze Verse aufweist, so verbietet eine gewissenhafte Kritik auch diese unbedeutende Conjektur.

5) Vgl. Anm. 4.

6) Vgl. Anm. 3.

7) Uebrigens ist es auffallend, dass von den 45 Versen 77, 36 — 79, 5 nur 8, von den 9 Versen 79, 6—14 dagegen 4 in dieser Weise zu kurz sind. Das spricht dafür, dass die Ueberlieferung dieser letzten Strophe in B eine sehr unsichere ist, C hat des Reimes wegen durchgreifend und willkürlich geändert.

§ 16.

Zu lang, also mit Auftakt versehen sind nach der obigen Tabelle 78, 33. 34. 79, 10. Denn 78, 33 *mîn[en]* und 79, 10 *mîn[e]* zu schreiben, berechtigt die sonstige Grammatik des Dichters nicht, für den Accusativ des Masculinum hat er immer die volle Form und für den Acc. Fem. die unflectierte nur 73, 35.

Ebensowenig findet die Zusammenziehung von 78, 34 *singe dës* in *singes*, die Ms. F. vornimmt, sonst eine Analogie bei unserem Dichter.[1])

Was die angenommenen Silbenverschleifungen betrifft (§ 15), so veranlasst mich 78, 1 *frowe* zu lesen, wodurch dann die Zusammenziehung *solz* (Ms. F.) unnötig wird, wieder die Rücksicht auf die romanische Cäsur nach der 4. Silbe.

Und 78, 27 *hân* lese ich abgesehen von dem § 15 Anm. 1 angegebenen Grund, weil *gedingen* in B. C. überliefert ist und *gedinge[n]* Ms. F. dem sonstigen Sprachgebrauch des Dichters widerspricht, bei dem *gedinge* immer (71, 2. 76, 35) Maskulinum und dann natürlich schwach ist. Also: *ichn wëlle hân gedingen unde wân.* Danach ist dann ein Komma zu setzen und auch im folgenden Vers die Ueberlieferung beizubehalten. Sinn: „Sie kann mich nimmer anders von sich fern halten, als so, dass ich die sichere Hoffnung habe, dass Treue mehr gilt, als Unbeständigkeit“.

§ 17.

Die Zahl der Verse, für die sich in diesen Strophen der daktylische Rhythmus natürlich ergiebt, ist eine bedeutend grössere, als in den 3 bisher betrachteten Liedern, es sind, wenn man die Verse nach den obigen Vorschlägen liest, 28 von den 54: 77, 38. 78, 4. 9. 16—18. 20. 22. 23. 26. 32. 33. 79, 4. 5. 8—10. 12. 14, ausserdem 78, 25 mit stark unlogischer Betonung und dann mit Vertretung eines Daktylus durch

1) Die Strophen 78, 15—79, 5 sind übrigens als ein zusammenhängendes Lied anzusehen, darauf weist einmal der korrespondierende Anfang aller 3 hin und für die beiden letzten die Beziehung von 78, 34 *dës* auf 78, 32 *prîse*, denn ohne eine solche wäre *dës* ganz unverständlich.

Trochäus 78, 6. 13. 30.[1]) 79, 1. 6. 7. 11 (2 mal Trochäus für Daktylus) 13.[1]) Alle diese Verse haben die gewöhnliche romanische Cäsur, denn 78, 6. 30. 79, 1. 7. 13 ist der Trochäus für den Daktylus im ersten Fusse vorauszusetzen, darauf weist 79, 13 die Satzgliederung und in allen Versen der natürliche Rhythmus. 78, 13 kann der Trochäus für Daktylus nur im vorletzten Fusse angenommen werden, 79, 6 weist ihn wieder der natürliche Rhythmus dem 2. Fusse, 79, 11 derselbe die beiden Trochäen den beiden ersten Füssen zu. Von den 28 Versen in daktylischem Rhythmus mit der gewöhnlichen romanischen Cäsur haben 10 (77, 38. 78, 4. 13. 22. 79, 5. 6. 10. 11. 12. 13) einen Satzeinschnitt und in 7 (78, 4. 22. 79, 5. 6. 11. 12. 13) von diesen fällt die Cäsur mit demselben zusammen. 2 Wörter, wie sonst bei dem Dichter durch Endreim nicht getrennt sind, scheidet sie 77, 38. 78, 9. 25. 33. 79, 14; ich würde deshalb hier überhaupt keine Cäsur annehmen, wenn nicht bei diesem Dichter auch 76, 17. 20 ganz ähnlich eng zusammengehörende Worte durch den inneren Reim auseinander gerissen würden. Jedenfalls weisen 4 von diesen 5 Versen mit so zweifelhafter Cäsur stark unlogische Betonung bei Annahme des daktylischen Rhythmus auf, so dass derselbe eigentlich gar nicht als ausgeprägt anzusehen ist (77, 38 *ích wæn ëz ál dër wërlt* 78, 25 *sí muoz sünde âne schult án* 33 *ich wil niemer dúrch mînen kúmber* 78, 9 *dáz hânt mir ir schœniu oúgen*).

In den übrigen 26 Versen liesse sich dagegen die gewöhnliche romanische Cäsur nur 78, 1 (*swie mîn frowe wil | so*) 2 (*zallen | zîten*) 19 (*ich | mich*) 27 (*haben | gedingen*) 31 (*gërne | alliu*) annehmen, also nur 5 Fälle, in deren einem die Cäsur wieder 2 eng zusammengehörige Worte von einander trennen würde. Dagegen ist die lyrische romanische Cäsur nach der 4. unbetonten Silbe wohl wegen ihrer Häufigkeit in diesen Versen als beabsichtigt anzusehen, denn sie erscheint 15 mal: 77, 37. 39. 78, 3. 5. 7. 8. 10. 11. 14. 21. 24. 29. 35. 36. 79, 2, trennt nirgends eng zusammengehörende Worte und fällt in 5 von 6 Versen dieser Art, welche einen Satzeinschnitt haben, mit diesem zusammen (77, 37. 39. 78, 11.

1) Vgl. § 15 Anm. 3.

21.29). Die Verse, die sicher zu kurz sind (77,36. 78,12. 28. 79,3) können bei dieser Untersuchung natürlich nicht berücksichtigt werden. 78,15 habe ich bis jetzt (vgl. § 15) die Silbenverschleifung *wësen* vorausgesetzt und damit reine Silbenzählung und die Cäsur wäre die lyrische. Da aber doch einige Verse mit Auftakt anzunehmen sind, nämlich 78,33.34. 79,10 (vgl. § 16), so ist dies wohl auch hier vorzuziehen und wir erhalten damit zu den 28 Versen mit daktylischem Rhythmus noch einen neuen und auch diesen mit der gewöhnlichen romanischen Cäsur.

Das Verhältnis liegt also so:
von den 54 Versen haben 15 die lyrische Cäsur nach der 4. Silbe, 28, wenn wir die 6 zweifelhaften 77,38. 78,2.9. 25.33. 79,14 nicht mitrechnen, die gewöhnliche romanische Cäsur und 7 (77,38. 78,2.9.25.33.34. 79,14) keine von beiden Arten. Von jenen 28 Versen haben 24 den daktylischen Rhythmus, von den übrigen Versen nur 5, unter denen 4 nur mit stark unlogischer Betonung.

§ 18.

Auf noch eine Eigentümlichkeit der Verse dieses Dichters will ich gleich hier aufmerksam machen, obwohl ich sie erst später zu verwerten gedenke. Versucht man die Verse mit trochäischem Rhythmus zu lesen, und zwar so, dass man auf die Cäsur und Hauptaccente des Verses, wie ich sie oben festzustellen versucht habe, möglichst Rücksicht nimmt, d. h. 78, 6 z. B. nicht *wie sól ich mínen* sondern *wie sol ich | mînen* liest (vgl. § 17), so wird dieser Rhythmus von daktylischem unterbrochen:

im 1. Fusse gar nicht ausser 78, 17 (vgl. unten), 79, 10 (vgl. § 17 u. unten).
im 2. Fusse 9 mal: 77, 37. 78, 3. 7. 11. 13. 21. 36. 79, 6. 11.
im 3. Fusse nur 78, 34. 79, 2.
im vorletzten Fusse 8 mal: 77, 39. 78, 5. 8. 10. 14. 24. 29. 35.
im 2. und vorletzten Fusse 18 mal: 77, 38 (vgl. § 17) 78, 4. 6. 9 (vgl. § 17) 16. 18. 20. 22. 23. 26. 30. 32 (vgl. § 15) 79, 1. 5. 7. 8. 13. 14.
im 3. und vorletzten Fusse: 78, 15. 33.

(Diese Kategorie hat für den Rhythmus dieselbe Be-

deutung wie die vorige, denn sie fällt nur auf Verse, die durch Auftakt um 1 Silbe verlängert sind!, wo also der 3. trochäische Takt dieselbe Rolle spielt, wie sonst der 2.).

In allen Füssen daktylisch sind 78, 17. 79, 10.

Der 2. und vorletzte Fuss, d. h. die Stellen nach der Cäsur [1]) und vor dem Endreim übertreffen also in dieser Beziehung weit die übrigen Füsse: sind sie beide daktylisch (in den Versen mit Auftakt der 3. und vorletzte Fuss), so hat die ganze 2. Hälfte des Verses von der Cäsur an daktylischen Rhythmus, und in der That ist auch in den 29 Versen, für welche wir den daktylischen Rhythmus als den natürlichen erkannt haben, erst in dieser 2. Hälfte der Rhythmus scharf ausgeprägt, vor der Cäsur nur in 78, 17. 79, 10.[2])

Herzog v. Anhalt.

I.

Ms. H. 1, 14. Bartsch Liederdichter S. 125.

§ 19.

Folgende Auffassungen für die einzelnen Verse sind möglich:

	I.	II.	III.
1.	$\underline{4}$◡	a. α. ◡4◡	4◡
		β. $\underline{4}$◡	
		b. α. 6◡	
		β. 5◡	

1) Alle die Verse, in welchen der daktylische Rhythmus im 2. Fusse erscheint, haben die lyrische oder die gewöhnliche romanische Cäsur, alle diejenigen, in denen er im 2. resp. 3. und vorletzten Fusse eintritt, die letztere ausser 77, 38. 78, 33. 79, 14. Aber wenn in 77, 38 und 79, 14 auch keine Cäsur anzunehmen ist, so doch ein starker Accent auf der 4. Silbe (77, 38 *al* im Gegensatz zu *mir einem* im folgenden Verse, 79, 14 *dehein*) und auf diesen Accent, welcher dem einen der beiden Hauptaccente des romanischen Verses entspricht, kommt es bei dieser Untersuchung, wie sich später zeigen wird, allein an.

2) Dieser Vers hat Auftakt (vgl. § 30).

2.	w. d. n. tr.	a. $\underline{4}$	◡$\underline{4}$
		b. α. ◡5	
		β. 6	
3.	$\underline{4}$◡	a. $\underline{4}$◡	a. ◡$\underline{4}$◡
		b. α. ◡5◡	b. 6◡
		β. 6◡	
4.	w. d. n. tr.	$\underline{4}$	◡$\underline{4}$
5.	5	w. d. n. tr.	w. d. n. tr.
6.	◡5◡	◡4◡	5◡
7.	5	a. 4	w. d. n. tr.
		b. ◡5	
8.	$\underline{4}$	a. ◡$\underline{4}$	w. d. n. tr.
		b. ◡5	

I.

1. *empfâ*[*he*]*n* Bartsch.
2. *al* Bartsch = obgleich.
3. *ichn* Bartsch, vgl. Vers 28 *ërn.*
7. *ir guete͡ únd ir wól lieht várwer schín* C. *ir guete únd* mit Hiatus dürfen wir nicht annehmen, da die übrigen Strophen des Dichters, freilich ein sehr geringes Material, einen solchen nicht aufweisen.

Denn in den Schlussversen der Strophe des II. Liedes ist Bartschs Auffassung doch wohl die richtige.

II.

1 a. } b. α. } nach C, a. β. *mirst.*
b. β. nach A.
2 a. } b. α. } *d'argen.*
3 a. } b. α. } *s'unêrent.*
7 a. *lḗbene gan.*
a. } b. } *deich.*
8 a. *diete* nach A Bartsch.
b. nach C, *schalkháfter.*

III.

1. *mohtens* Bartsch.
2. *dër heide.*
3 a. *möh'ten siz-siz.*
b. *siz-gërn*[*e*].

Also nur V. 1. 3. lassen sich in allen 3 Strophen übereinstimmend als 4 taktige daktylische Verse gestalten, für die übrigen Verse ergiebt weder die Annahme daktylischen noch die des trochäischen Rhythmus Uebereinstimmung in allen 3 Strophen. Allerdings kann man noch 6 weitere Verse (I, 6. 7. II, 5. 6. III, 6. 7) im Gegensatz zur obigen Tabelle daktylisch auffassen unter der Voraussetzung der Vertretung eines oder mehrerer Daktylen durch Trochäus, aber abgesehen davon, dass dann noch immer ein Rest von 5 Versen bliebe, bei denen daktylische Auffassung absolut unmöglich ist[1]), müsste man in 2 der 5 Verse (I, 6. III, 7) neben der Vertretung des Daktylus durch Trochäus noch unregelmässigen Auftakt annehmen, d. h. diese Verse haben die Silbenzahl der romanischen Zehnsilbler.

§ 20.

Wie steht es nun überhaupt mit der Silbenzahl?

	I.	II.	III.
1.	11	12	12
2.	11	10	11
3.	11	11	12
4.	11	10	11
5.	11	9	11
6.	11	9	10
7.	9	10	10
8.	10	11	10

Dabei lese ich mit Bartsch:

I, 1 *empfân* vgl. III, 2: 4: 5: 7: 8.
2 *al*, worauf Conjunktiv *swîgen* hinweist.
3 *ichn.*
II, 8 *dësn.*
III, 3 *siz-siz.*
8 *als.*

Ausserdem:

I, 4 *deich-mîm* (*mîn* Bartsch).

---

1) Bartsch ändert hier willkürlich, aber I, 2. 5. III, 8 hat auch er keinen daktylischen Rhythmus herzustellen gewagt oder wenigstens nur unsichere Vorschläge dafür gemacht.

II, 2 *d'argen.*[1])
3 *s'unêrent.*[1])
7 *deich lëbene.*

Wir haben danach auch hier den romanischen Zehn- resp. Elfsilbler, im Auftakte sehr schwankend.[2]) Zu kurz sind nur: um 1 Silbe I, 7. II, 5. III, 6, um 2 Silben II, 6, wo also Ligaturen von Tönen anzunehmen sind.

§ 21.

Von den 24 Versen haben folgende 13 den daktylischen Rhythmus als den natürlichen: I, 1. 3. 8. II, 1—4. 7. 8. III, 1.[1]) 2.[2]) 3.[1]) 4 und dazu I, 7. II, 5. III, 6, wenn man einmalige Vertretung des Daktylus durch Trochäus annimmt. Diese 16 Verse haben alle ausser II, 8 die romanische Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe, wenn sie mit Auftakt beginnen, wieder um 1 Silbe verschoben, und wo sie einen Satzeinschnitt enthalten, fällt dieser mit der Cäsur zusammen. Von den 8 übrigen Versen dagegen zeigen diese Cäsur nur I, 6. II, 8[3]),

---

1) Des Dichters Dialekt neigt zum Niederd. (Bartsch, Liederd. S. XLV), deshalb kann die Anlehnung von Artikel und Pronomen gar nicht befremden.

2) Auftakt haben nach obiger Tabelle I, 2. 4. 5. II, 1. 8. III, 1—5, allerdings eine etwas grosse Zahl im Verhältnis zu dem andern Lied des Dichters, das nur 2 Unregelmässigkeiten im Auftakt aufweist (er fehlt Strophe 2, 2 und 4). Vielleicht sind auch in unserem Liede einige von den Unregelmässigkeiten noch zu beseitigen:

I, 2, 5 } durch Annahme von Silbenverschleifung: *vogellîn* und *frowen,* damit erhalten wir auch in beiden Versen die romanische Cäsur und zugleich, eben die Verschleifung vorausgesetzt, für die zweiten Hälften daktylischen Rhythmus.

III, 5 *sô muste man sam*[*e*] *die wolve sich* [*ge*]*hân,* ebenfalls mit romanischer Cäsur und dementsprechend daktylischem Rhythmus.

Aber das sind unbeweisbare Vermutungen und es kommt bei dieser Zusammenstellung weniger darauf an, den Text möglichst rein und fliessend zu gestalten, als einmal festzustellen, was sich bei möglichst strengem Festhalten an der Ueberlieferung für die Entwicklung des fraglichen Rhythmus ergiebt.

1) Nur mit schwebender Betonung am Anfange.

2) Wenigstens in der 2. Hälfte, aber die Betonung *dër heide* am Versanfang kann nicht auffallen.

3) Denn den kurzen rein jambischen Vers II, 6 darf man hier nicht in Betracht ziehen.

also wieder eine Beziehung zwischen derselben und dem daktylischen Rhythmus. Schon in der 1. Vershälfte ausgeprägt ist derselbe nur I, 8. II, 4. 8.[4])

Albrecht v. Johannsdorf.

Ms. F. 87, 5 ff. Bartsch Liederdichter S. 28.

§ 22.

87, 14. 17—19. 26—28 können bei der Untersuchung des Metrums nicht in Betracht kommen, da sie ganz unsicher und lückenhaft überliefert sind. Für die übrigen Verse zeigt die folgende Tabelle die möglichen Auffassungen.

	I.	II.	III.
1.	4⏑	a. ⏑4⏑	a. 7⏑
		b. 6⏑	b. ⏑4⏑
2.	5		⏑5
3.	a. 4⏑	w. d. n. tr.	⏑5⏑
	b. ⏑5⏑		
4.	w. d. n. tr.	a. 4	4
		b. ⏑5	
5.	a. 4		a. ⏑5
	b. ⏑4		b. 4
6.	a. ⏑4⏑		
	b. 6⏑		
7.	a. 4		
	b. ⏑5		
8.	4⏑	a. ⏑4⏑	
		b. 6⏑	

I.

5. *erarne ir[en]* Ms. F.
   a. mit Hiatus: *erarne ir.*
   b. *schulde[n] erárne ir.*

8. *genædic* Ms. F.

II.

1 a. nach Ms. F.
   b. *dó diu wólgetâne gesách an míme kleide* (vgl. 88, 27 *jâre dër* ABC, 89, 38 *kriuze ge-* BC, 91, 6 *dánne be-*).

---

4) Der Vers hat Auftakt, vgl. § 30.

III.

1 b. *muntrûre niht* [*so*] *sêre.*

4. [*vil*] Ms. F. mit Recht, da das *heilege grap* ein Begriff ist.

5. *bestrûch*[*e*]*t* (vgl. 91, 22 *hebt* Hs. und so vielleicht 89, 11 *wig*[*e*]*t* zur Entfernung des unregelmässigen Auftaktes. In unserem Falle handelt es sich allerdings um ein tonloses *e*, aber die Verbindung *cht* musste die Synkope erleichtern).

Die Unsicherheit in der Ueberlieferung der obengenannten Verse macht auch gegen die Ueberlieferung der übrigen misstrauisch, besonders da die Hs. A, in welcher dieses Lied allein überliefert ist, auch in den andern Liedern des Dichters vielfache, oft ganz sinnlose Verderbnisse aufweist.[1]) Das berechtigt zu den etwas willkürlichen Streichungen, die ich mit Ms. F. für III, 1 b. 4 b. 5 b angenommen habe, macht aber auf der andern Seite ein sicheres Resultat ganz unmöglich.

§ 23.

Lässt man die obigen Aenderungen zu, so ergiebt sich im Abgesang für alle Verse, die für verderbt zu halten kein Grund vorliegt, der daktylische Rhythmus ganz natürlich ausser 87, 20. Auch haben alle diese Verce die romanische Cäsur, männlich nach der 4., weiblich nach der 5. Silbe, die 87, 11. 12. 25 auch mit dem Satzeinschnitt zusammenfällt, ausser 87, 20, denn da dieser Vers 12 Silben, d. h. Auftakt hat, so müsste die Cäsur hinter der 5. resp. 6. Silbe stehen (vgl. 87, 10). Dieser Vers genügt also der Silbenzählung, dagegen nicht dem daktylischen Rhythmus. Er folgt aber auf die grosse Lücke, seine Ueberlieferung muss deshalb für ganz besonders unsicher gelten, und da alle sicherer überlieferten Verse im Abgesang daktylischen Rhythmus zeigen, so darf man hier vielleicht eine Umstellung vornehmen, die zugleich diesen Rhythmus herstellt, die Cäsur an die richtige Stelle rückt und auch einen vernünftigen

1) 86, 2 *bœste* für *leste,* 5 *mêre* gegen *mê* BC, 20 *wenne* für *wœn* BC, 22 *mich harte* für *noch harter,* 23 *leben* für *lêhen,* 88, 1 *danne* fehlt gegen BC, 29 *ieglîchez* für *ieglîch* BC, 94, 24 *lîbe* für *sîle* C, 28 *bî* fehlt gegen C, 95, 7 *daz* fehlt gegen C², 11 *alsô* für *sô* C¹, 12 *stille* fehlt gegen C², 14 *dër* fehlt gegen C².

Sinn ergiebt: *ê dố mir was wế | geschach mir nie so leide,* d. h. „früher, wenn ich Schmerzen hatte, waren sie nie so schlimm (wie jetzt beim Abschiede)". 87, 9 nehmen Haupt und Bartsch, wie es scheint, Hiatus an: *erarne ir*, aber da sich ein solcher nur einmal und zwar vor *und* (89, 30) bei diesem Dichter mit einiger Sicherheit annehmen lässt[1]), so wird man besser thun, einmalige Vertretung des Daktylus durch Trochäus vorauszusetzen, als eine solche Ausnahme in den Text hinein zu konjicieren.

---

1) 87, 1 *vinde an* nur A, *vinde mit* C, ausserdem, da der Dichter den Auftakt ziemlich willkürlich behandelt, könnte man ebensogut *dáz ich si vinde͡ án* lesen, ebenso 92, 32 *số wurde͡ ích.* 93, 13 *minnecĺiche eine* hat Ms. F. mit Recht beseitigt durch *minneclîchen*, dementsprechend darf man 90, 5 *die sórgen ûf* vermuten. 89, 13 kann man *hiuwer* für *hiure* schreiben (vgl. zu Marner VIII, 30 § 156 Anm.).

91, 36 haben wir den Hiatus *sæhe ich* nur, wenn wir mit Haupt den Vers als einen 7 mal gehobenen auffassen. Ich glaube aber, dieser Vers wie 92, 1 hat nur 6 Hebungen: *sæhe͡ ích iemán dër jǽhe͡ ër wǽre vón ir kómen, állez deich ie g[e]wán* (vgl. 91, 5, wo mit B *gnấde* zu schreiben ist: *ich sol ze mấze lách[e]n unz ich ir gnấde͡ erkénne,* während doch sonst der Dichter überall die nicht synkopierte Form hat; *gewinnen* hat er ausser unserer Stelle nur 91, 4, und da kann es noch zweifelhaft bleiben, ob Verschleifung *sine͡ ge-* oder Synkope *sine g[e]wunne* anzunehmen ist).

Für diese Auffassung spricht auch der Umstand, dass dann die folgende Strophe rücksichtlich der Silbenzahl mit dieser übereinstimmt und dass wir für die beiden Strophen dieselbe Melodie voraussetzen dürfen, wie es dieser Dichter liebt, immer 2 Strophen in demselben Tone zu dichten. Teilt man in 92, 7 ff. die Verse ohne Rücksicht auf Reim und Betonung entsprechend 91, 36 ff. ab, so erhält sie folgende Gestalt: *Got weiz wol, ich vergaz ir niet, sît ich von lande | schiet. ich engetorste ir nie gesingen | disiu liet, wær si vil reine niet und alles | wandels frî. si sol mir erlouben, daz ich | von ir tugenden sprëche. mich wundert, | ist si mir doch niht ein wênic bî, waz s'an mir rëche.* (auch 92, 3+4. 5+6 sind zusammenzufassen).

Der Hiatus 91, 37 *wǽre ich* ist auch leicht beseitigt: *wǽre͡ ích dḗme* Der Dichter hat zwar sonst *dëm,* aber ganz ähnlich findet sich 89, 31 *ime* vereinzelt neben sonstigem *im.*

So bleibt ausser 89, 30 nur noch 88, 18 *geschḗhe álsô,* wo der Hiatus wieder, wie 89, 30, durch einen Satzeinschnitt gemildert und ausserdem gar nicht sicher überliefert ist, denn A hat *geschê* und nach C könnte man vielleicht schreiben: *daz ir geschḗhe alsố müez ḗz ouch mir ergḗn.*

§ 24.

Im Aufgesange ergiebt sich der daktylische Rhythmus natürlich nur 87, 5. 7. 13 (nach Ms. F.) 16. 24 und mit einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus 87, 6. 15, wo wir auch überall die romanische Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe haben (87, 13 nach der 6., weil Auftakt), und zwar 87, 6. 7. 16 zusammenfallend mit einem Satzeinschnitt. Bartsch stellt ihn allerdings auch in den übrigen Versen her ausser 87, 23 und beseitigt auch die vereinzelten Trochäen 87, 6. 15, aber durch Aenderungen, welche trotz der unsicheren Ueberlieferung doch zu willkürlich erscheinen müssen. Haupt scheint ebenfalls in diesen Versen daktylischen Rhythmus anzunehmen mit teilweiser Vertretung des Daktylus durch Trochäus. Neben dieser Vertretung muss er dann aber 87, 8. 23 Auftakt voraussetzen und 87, 22 eine Silbe streichen d. h. die Verse haben die Silbenzahl des romanischen Zehnsilblers.

Die Silbenzahl im Aufgesange ist folgende:

	I.	II.	III.
1.	11	12	12
2.	9		10
3.	11	10	11
4.	10	10	10

Dabei lese ich abweichend von der Ueberlieferung nur 87, 13 nach Ms. F.[1]) und ebenso 87, 24 [*vil*], denn 87, 21 *vrowe nuntrûre niht so sêre.*

Auftakt ist also 87, 13. 21 anzunehmen, je einmalige Ligatur von 2 Tönen 87, 6. 15.

Von den 4 Versen des Aufgesanges, für die sich der daktylische Rhythmus nicht als der natürliche ergiebt, haben nur 2 (87, 21. 22), die romanische Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe (87, 21 männlich nach der 5. Silbe, weil Auftakt), also auch in diesem Liede verrät sich eine offenbare Be-

1) Sollte vielleicht der Aufgesang dieser Strophe zu schreiben sein:
dô diu wolgetâne gesach an mîm kleide
daz kriuze, diu guote an ein reden gie:
„wie wiltu nu geleisten diu beide,
varn über mer und iedoch wësen hie?“

ziehung zwischen dieser Cäsur und dem daktylischen Rhythmus. Und auch hier prägt sich in den daktylischen Versen dieser Rhythmus erst in der 2. Hälfte, von der Cäsur an scharf aus, abgesehen von 87, 10.[2]) 12. 24, die gleich daktylisch einsetzen.

Friedrich v. Hausen.

Ms. F. 43, 28 ff.

§ 25.

Haupt und Lehfeld (PBb. II, 377) nehmen daktylischen Rhythmus nur für den Abgesang an. Aber zur Durchführung des trochäischen Rhythmus im Aufgesange sind, wie Paul Beitr. II, 423 richtig bemerkt, gewaltsame Aenderungen der Ueberlieferung nötig. Paul versucht nun, daktylischen Rhythmus auch im Aufgesange herzustellen. Allerdings lassen sich, wie er bemerkt, nach der Ueberlieferung daktylisch lesen 43, 28. 31.[1]) 38.[2]) 39. 44, 6. 7 (mit doppeltem Auftakte und *sost*) 8; aber nicht sehe ich ein, wie er das bei 43, 30. 36 für möglich hält, zu 43, 30 sagt er selbst, man müsse die Betonung *mînér* zugeben, wie bei Heinrich v. Veldegge 63, 10, aber in diesem Liede Veldegges ist die Silbenzählung sicher.[3]) 43, 29. 37. 44, 5 ändert er, aber nur die Aenderung zum letzten dieser Verse kann Anspruch auf Wahrscheinlichkeit machen.[4]) Also auch mit der Durchführung des daktylischen Rhythmus im Aufgesange sieht es schlecht aus.

Und im Abgesange? Rein daktylisch sind in demselben: 43, 32 mit doppeltem Auftakte[5]) und der nicht auffälligen Betonung *niemán.*[6])

---

2) Der Vers hat Auftakt, vgl. § 30.

1) Aber nicht mit doppeltem Auftakt, sondern der Zusammenziehung *mirst.*

2) *só ngërte.*

3) Vgl. §§ 34—36.

4) Doch ist Haupt's Aenderung, mit welcher sich der Vers auch daktylisch lesen lässt, wenn man die Aenderungen, die C in den übrigen Liedern des Dichters zur Beseitigung des ungenauen Reims vorgenommen hat, vergleicht, vorzuziehen.

5) Vgl. PBb. II, 423 Anm., ausserdem Ms. F. 46, 15. 50, 9.

6) Vgl. Ms. F. 44, 32.

43, 33 mit der Aenderung in Ms. F.[7])

34 mit den Apokopen *warumb*[8]) und *dan*, welches zahllose Analogien hat.

35.

44, 1.

3 *don[e]*[9])- *kómen in dën nît.*

9.

10.

11.

12 mit der Aenderung in Ms. F.[10])

So bleiben als nicht rein daktylisch im Abgesange nur 44, 2. 4. Ms. F. hat 44, 2 *so* gestrichen, näher läge vielleicht: *nách solcher swære, so ráng ich al[le] zît.*[11]) Aber da, wie wir gesehen, im Aufgesang der daktylische Rhythmus nicht rein durchzuführen ist, so haben wir zu einer Aenderung mit einer allein dahin gehenden Tendenz überhaupt kein Recht. Auch die Aenderung zu 44, 4 in Ms. F. bietet nur für den Reim (vgl. 52, 17: 20 mit den Lesarten), aber nicht für das Innere des Verses einige Sicherheit. Der Silbenzahl des Zehn- resp. Elfsilblers mit Auftakt, dessen Behandlung bei Hausen überhaupt eine willkürliche ist[12]), genügen dagegen beide Verse nach der Ueberlieferung.

§ 26.

Der Aufgesang ist nach der obigen Untersuchung weder rein daktylisch noch rein trochäisch, ebensowenig aus beiden Rhythmen gemischt, wie die folgende Vergleichung zeigt:

	I.	II.	III.
1.	a. ◡5	w. d. n. tr.	a. ◡5
	b. 4		b. 4

7) Vgl. Anm. 4.

8) Vgl. Ms. F. 43, 20 *umb daz* C (*umbe* B), 45, 15 *umb dën* C, danach darf man auch 48, 6 *alumb dën* schreiben. Zu *klagen von* ohne Accusativ der Sache vgl. die Beispiele im Mhd. W. I, 832 ff., Boner 53, 22 (*ab*), Parz. 605, 27.

9) Vgl. 43, 38 (Anm. 2) und 43, 29 (§ 26).

10) Vgl. Anm. 4 und 50, 3 : 5 mit den Lesarten.

11) Vgl. 49, 36 *vol[le]trouwen* Ms. F.

12) Vgl. PBb. II, 377.

2.	w. d. n. tr.	◡6	a. ◡5
			b. 4
3.	◡5	◡4	◡◡4
4.	a. ◡6	a. 6	a. ◡5
	b. ◡4	b. ◡4	b. 4

I.

4 b. *mirst* vgl. 44, 8.

III.

1. nach Haupt's Verbesserung.
2 a. *man[i]c.*
b. *mānic.*
4 a. *deich dën fride.*

I, 3 liesse sich freilich noch daktylisch auffassen mit einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus, aber man müsste dann neben derselben Auftakt annehmen d. h. der Vers hat die Silbenzahl des romanischen Zehnsilblers. Dieselbe ergiebt sich auch für die übrigen Verse des Aufgesanges mit den Schwankungen, welche sich aus der willkürlichen Behandlung des Auftaktes erklären:

	I.	II.	III.
1.	10	10	10
2.	11	11	10
3.	10	11	12
4.	11	11	10

Dabei schreibe ich abweichend von der Ueberlieferung oder setze voraus:

43, 29 *da'nmac* [1]) — *wëder* vgl. 44, 6.
30 *michn* Ms. F.
31 *mirst* vgl. 44, 8 Ms. F.
37 *jênt.* [2])
38 *so 'ngërte.*
44, 5 Haupt's Aenderung.
6 *manic* vgl. 43, 29.
7 *sost.*
8 *deich.*

1) Vgl. 44, 3 (§ 25 Anm. 9).

2) Nirgends, wo bei diesem Dichter *ehe* vorkommt, hindert das Metrum es in *ê* zusammenzuziehen: 46, 1. 2. 52, 3. 50, 7. 17. 53, 19. 20. An den 3 letzten Stellen thut dies auch Bartsch, dazu vgl. 54, 9 *sê* C, 45, 33 *sân* C im Reime, 48, 21 *sœn* Ms. F.

Zu kurz ist also keiner von den Versen, zu lang nur 44, 7, wo leichter doppelter Auftakt anzunehmen ist.[3])

§ 27.

Von den 24 Versen des Liedes haben 17 den daktylischen Rhythmus als den natürlichen, ausser den angeführten 10 Versen des Abgesanges noch 43, 31. 38. 39. 44, 5—8, und alle diese haben auch die gewöhnliche romanische Cäsur im 2. Fusse, fast immer weiblich, und ausser 43, 32 immer mit einem etwaigen Satzeinschnitt zusammenfallend. Dagegen unter den 7 Versen, für welche sich der daktylische Rhythmus nicht natürlich ergiebt, haben 43, 36. 44, 2. 4 auch diese Cäsur nicht. In den 17 daktylischen Versen prägt sich dieser Rhythmus schon in der 1. Hälfte aus nur:

nach dem Wortaccent 43, 32. 44, 7,

nach dem Satzaccent 43, 33. 38. 39. 44, 11.

Alle diese ausser 44, 11 haben Auftakt, während die übrigen Verse, in deren erster Hälfte der daktylische Rhythmus sich noch nicht ausprägt, alle auftaktlos sind ausser 43, 31. 44, 9 (vgl. § 30). Das Verhältnis zwischen der Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe und dem daktylischen Rhythmus liegt hier demnach so, dass die erstere bis auf 3, der letztere bis auf 7 Verse durchgeführt ist. In einem 2. Liede des Dichters, das wir sogleich betrachten, werden wir aber den daktylischen Rhythmus noch weiter entwickelt finden.

In unserem Liede muss derselbe im Abgesange in der Melodie schärfer ausgeprägt gewesen sein, als im Aufgesange, also dasselbe Verhältnis, wie bei Albrecht v. Johañsdorf.

Ms. F. 52, 37 ff.

Bartsch, Liederdichter S. 17.

§ 28.

Von den 28 Versen dieses Liedes fügen sich dem daktylischen Rhythmus nur 3 nicht: 53, 8. 24. 30. Denn

a) die beiden kurzen Verse im Abgesange sind doch wohl zusammenzuziehen und dann zu schreiben zur Herstellung des daktylischen Rhythmus:

---

3) Vgl. § 25 Anm. 5.

53, 5. } *unde*.
12.[1])

53, 20 *mirst* (vgl. zu 43, 31 § 26), wodurch Bartschs [*ge*]*schên* unnötig wird.

b) Vertretung eines Daktylus durch Trochäus ist anzunehmen:

53, 2 *ëz ensî dáz ich genieze͡ ir güete.*[2])

16 *únde͡ ëz mir túot sô wê zaller stúnde.*

23 *Minne, gót müeze mich an dir rëchen.*

28+29 *und wærest du tôt, so dûhte͡ ich mich rîche.*

c) Ausserdem ist aus Ms. F. zu 53, 10 *wërlt* (vgl. 44, 20 und 47, 13 B gegen C), zu 53, 19 *ich*[*ë*]*z* (vgl. 43, 6 *ichs* C, 53, 11 *ichz* C), zu 53, 22 die Umstellung (vgl. 51, 21+22, auch 52, 29+30, wo B gegen C, und 48, 17, wo C gegen B die richtige Wortstellung hat) unbedenklich anzunehmen.

Dagegen ist die Conjektur in Ms. F. zu 53, 6, die auch Bartsch verwirft, weder für den Sinn noch für den Rhythmus notwendig.

---

1) Zu diesem Verse sind viele Conjekturen gemacht (vgl. PBb. II, 354 ff.), keine überzeugende. Ich glaube, da der Sinn des Ueberlieferten keinen Anstoss giebt (vgl. PBb. II, 354. 425), so behält man es am besten, abgesehen von der Ergänzung des *e* zu *und*, bei und nimmt eine Ungenauigkeit im Reime an, die um so weniger auffallen kann, da durch die Zusammenfassung der beiden Verse der betreffende Reim zum Innenreime wird, also: *únde wil dienen mit triuwen dër güoten* (vgl. auch 52, 24 und dazu PBb. II, 377).

2) Denn Hiatus dürfen wir diesem Dichter nicht zumuten, wo eine andere Auffassung möglich ist. 45, 3 *darinne ál,* 46, 36 *hërze ûf,* 47, 9 *hërze únd,* 24 *süle án* (Ms. F. hat umgestellt), 50, 15 *hërze ist,* 51, 33 *dénke únder* lassen sich alle beseitigen, indem man unregelmässiges Fehlen des Auftaktes annimmt (der Dichter behandelt den Auftakt sehr willkürlich, vgl. PBb. II, 377). Die Betonungen *mîn hërz, ich denk,* welche dadurch nötig werden, finden ihre Analogie in 50, 35 *mîn lîp,* wo auch der Auftakt unregelmässig fehlt, 48, 28 *ichn weiz.* So bliebe als sicherer Fall des Hiatus nur 54, 31 *frouwe einem,* aber diese Strophe ist nur in F überliefert und vielleicht unecht (vgl. PBb. II, 361 ff.).

§ 29.

Haupt und Bartsch stellen nun auch 53, 8. 24 daktylischen Rhythmus her, beachten dabei aber 53, 8 den Hiatus nicht und erhalten 53, 24 *wie vil du mím hérzen dér vröuden wéndest* eine so unlogische Betonung, wie wir sie, nach seinen übrigen Liedern zu urteilen[1]), dem Dichter nicht zutrauen dürfen. Ausserdem bleibt noch 53, 30 als sicher nicht daktylisch[2]), und deshalb müssen wir, wie in diesem, auch in den beiden vorhergenannten Versen Silbenzählung annehmen. Alle 3 Verse haben bei klingendem Ausgange 11 Silben, denn 53, 24 *mî[ne]m* Ms. F. ist unbedenklich, vgl. ähnlich 46, 30 *mîn[en]* Ms. F., und 53, 30 *lëben* mit Silbenverschleifung zu lesen oder unregelmässiger Auftakt anzunehmen, wie ja auch in einigen andern Versen des Liedes.

In 53, 24 und 30 würde nun auch, wollte man die gewöhnliche romanische Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe annehmen, dieselbe 2 eng zusammengehörige Wörter (*mîm | hërzen, von | dir*) trennen, während sie in den rein daktylischen Versen offenbar bewusst beobachtet ist. Das ergiebt sich schon aus den Cäsurreimen im 5. und 6. Vers, ausserdem fällt sie mit einem etwaigen Satzeinschnitt innerhalb des Verses überall zusammen, abgesehen natürlich von den Versen, die mit einer Interjection oder einem Vokativ beginnen (52, 37. 53, 7. 23)[3]), und trennt nirgends 2 eng zusammengehörige Worte ausser 53, 25 *und móhte ich dir dín | krumbez oúge ûzgestéchen.*

Also auch hier wieder die Beziehung zwischen der ge-

---

1) Ich finde nur folgende Fälle unlogischer Betonung in den trochäischen Liedern, von denen man hier allein den Massstab nehmen darf: 43, 24 *vón ir*; 46, 31 *vón dër*; 36. 47, 9. 50, 15 *mín hërze*; 48, 28 *ichn weiz*; 49, 33 *dúr nôt sô lîd ich*; 50, 35 *mín lîp*; 51, 33 *ich denke,* also fast nur im Versanfang.

2) Denn Bartschs (Liederdichter S. 317) *bétwungenlíche* ist doch eben kein daktylischer Rhythmus mehr.

3) 53, 2 würde die Cäsur nach meiner Auffassung allerdings die einleitende Conjunktion von ihrem Satze abschneiden, aber man kann ebensogut schreiben mit 2maliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus *ëz ensí | deich genieze ir güete,* wodurch die Betonung zugleich logisch wird.

wöhnlichen romanischen Cäsur und dem daktylischen Rhythmus und in der Entwickelung des letzteren dem Liede 43, 28 ff. gegenüber ein Fortschritt. Wir sind nicht mehr weit vom rein daktylischen Rhythmus entfernt, derselbe prägt sich hier auch schon vor der Cäsur aus:

nach dem Wortaccent 52, 37. 53, 6. 7. 12. 19. 28,
nach dem Satzaccent 53, 4. 22. 25. 27.

Von diesen Versen haben 6 Auftakt.

§ 30.

Diese Erscheinung, dass der daktylische Rhythmus im 4 taktigen Verse schon vor der Cäsur vorzugsweise nur dann ausgeprägt ist, wenn derselbe Auftakt hat, werden wir in den weiter zu behandelnden Liedern fast durchgehend finden und müssen deshalb eine Erklärung dafür suchen. Ich werde später wahrscheinlich machen, dass sich der daktylische Rhythmus unter dem Einfluss der gewöhnlichen romanischen Cäsur zunächst in der 2. Hälfte des deutschen Zehnsilblers und überhaupt nur in dieser zur Vollendung entwickelt hat. In der ersten existierte gar kein bestimmter Rhythmus entsprechend dem romanischen Vorbilde und da ergab sich nun als der natürliche im Deutschen, wenn kein Auftakt vorhanden war, der jambische ◡–◡–́, denn dem Charakter der deutschen Sprache gemäss ist es, dass der Vers mit einer Senkung beginnt. War nun aber Auftakt vorhanden, so dass man 4 Silben vor der ersten starkbetonten hatte, so trafen bei dem naturgemässen jambischen Anfang nachher 2 Hebungen zusammmen ◡–◡––́ und das einfachste Mittel, dies zu vermeiden, war die Schwächung der 4. Silbe, die dann den daktylischen Rhythmus ◡–◡◡–́ ergab (vgl. § 63 am Ende). Wenn das Verhältnis nun schwankend ist, nicht alle auftaktlosen Verse den Rhythmus ◡–◡–́ (vgl. § 24), nicht alle mit Auftakt den Rhythmus ◡–◡◡–́ (vgl. § 105) haben, so ist das kein Beweis gegen den angenommenen Zusammenhang zwischen dem Auftakt und dem daktylischen Rhythmus in dieser Vershälfte. Die Entwickelung der beiden obigen Versformen ist ja keine notwendige, sondern nur eine mögliche oder vielmehr die natürliche. Wie bei den deutschen Minnesängern auch eine Menge trochäischer Versanfänge

vorkommen, ebenso konnte man auch in unserem Fall mit der Hebung beginnen und dann bekam man, für den auftaktlosen Vers den Rhythmus –⏑––́, aus dem sich dann der daktylische Rhythmus –⏑⏑–́ entwickeln konnte (vgl. § 63 am Ende) und für den mit Auftakt den rein trochäischen –⏑–⏑–́. Dass in den ältesten daktylischen Versen, die wir vor Friedrich v. Hausen behandelt haben, der erwähnte Unterschied noch nicht so klar hervortritt, als in den späteren d. h. dass dort auch die Verse mit Auftakt meist den daktylischen Rhythmus in der 1. Hälfte nicht ausgeprägt haben, erklärt sich daraus, dass den Dichtern der daktylische Rhythmus erst einigermassen geläufig wurde, nachdem er sich in der 2. Verhälfte bis zn einem gewissen Grade entwickelt hatte.

Hartmann v. Ouwe.

Ms. F. 215, 14 ff.

Bartsch, Liederdichter S. 65.

§ 31.

Bartsch stellt in dem ganzen Liede lauter rein daktylische auftaktlose Verse von 4 Hebungen her. Er muss dazu aber starke Aenderungen an der Ueberlieferung vornehmen und trotz derselben bleibt noch 215, 23 die Betonung *bé-scheiden* übrig, für deren Vorkommen im entwickelten daktylischen Rhythmus ich keine Analogie gefunden habe.[1]) Und wenn wir in diesem Liede auch ein Recht haben, an der Treue der Ueberlieferung zu zweifeln, da es nur in C erhalten ist, so stark zu ändern, wie Bartsch, verbietet uns ein Vergleich mit dem Text der übrigen Lieder Hartmanns, die auch vielfach nur in C überliefert sind. 215, 31 ändert Bartsch, um den Auftakt zu entfernen. Die Mehrzahl der Unregelmässigkeiten im Auftakt bei Hartmann fällt zwar auf die Lieder, welche nur in C überliefert sind, aber auch die in mehreren Hss. erhaltenen Lieder weisen doch so viele Fälle derselben auf, dass man sieht, Hartmann hat nicht

---

1) Dagegen Bartsch Liederd. 333.

jede Willkür bei der Behandlung des Auftaktes vermieden.[2]) Zudem apokopiert der Dichter sonst nirgends die Vorsilbe *be-* (dagegen *belîben* 211, 17. 213, 18).

Was sodann die übrigen Aenderungen Bartschs betrifft, so scheinen mir folgende nach dem Charakter der Ueberlieferung, wie er sich aus der Betrachtung der übrigen Lieder ergiebt, erlaubt:

215, 18. 29 Streichen des *mêre* resp. *mêr,* denn das Metrum verlangt dasselbe 212, 28.[3])

215, 19 *zër* für *ze dër* (so schon in Ms. F.).

215, 21 Tilgung des *ge-* vor *mêre*, die auch schon Lachmann vorgeschlagen hat. Denn vgl. 207, 35 *ungetriuwen* C, dagegen richtig *untriuwen* B.

215, 27 *mînes* (auch schon Ms. F.) für *mîs* C, während die Umstellung kaum als notwendig zu rechtfertigen ist, wenn man nicht den absolut daktylischen Rhythmus herstellen will.

215, 28 *daznpfie*, wie auch schon in Ms. F.

215, 29 *und*[*e*], wie schon in Ms. F.

215, 35 *deist*, wie in Ms. F.

§ 32.

Geben wir diese Aenderungen, durch welche der Text also wesentlich wie in Ms. F. gestaltet wird, zu, so sind für die einzelnen Verse folgende Auffassungen möchlich:

	I.	II.	III.
1.	a. 4◡	a. 4◡	4◡
	b. ◡5◡	b. ◡5◡	
2.	w. d. n. tr.	◡5◡	◡4◡
3.	a. 4◡	4◡	4◡
	b. ◡5◡		

2) Vgl. 209, 7 (*wan*, das Ms. F. ergänzt, ist entbehrlich) 211, 32. 212, 34.

3) 212, 28 und 215, 18 ist es auch in Ms. F. getilgt, dagegen 215, 29 *ie*. Die Analogie der beiden ersten Fälle spricht aber 215, 29 für Bartschs Aenderung und der Gedanke bezieht sich auch nicht allein auf die Zukunft, so dass *ie* nach Lachmanns Untersuchungen falsch wäre, sondern ebenso gut auf die Gegenwart, denn der Gegensatz ist die Vergangenheit.

	I.	II.	III.
4.	a. 4◡	a. 4◡	w. d. n. tr.
	b. ◡5◡	b. ◡5◡	
5.	a. ◡5	4	a. 4
	b. 4		b. ◡5
6.	a. 4	◡5	4
	b. ◡5		
7.	a. ◡4	a. 4◡	a. 4◡
	b. ◡3	b. ◡5◡	b. ◡5◡
8.	4◡	a. 4◡	4◡
		b. ◡5◡	

I.

1. Hartmann vermeidet in den Liedern den Hiatus, vgl. Anm. 1.

3 b. *wîplîchen.*

6 a. *zër* Ms. F.

b. *wërlt*[*e*].

7. *dës'te.*

II.

4 b. *zé heile âne.*

III.

5. *unde* (*mîn* Ms. F. und Bartsch unnötig).

b. *mîn liep.*

8. *ir lîp.*

Allerdings lassen sich unter der Bedingung, dass man Vertretung des Daktylus durch Trochäus zugiebt, auch I, 2. 7. II, 2. III, 4 als 4taktige daktylische Verse auffassen, aber daneben müsste man dann in den beiden letzten Versen noch unregelmässigen Auftakt annehmen, d. h. diese Verse haben die Silbenzahl des romanischen Zehnsilblers, wie auch mit den gewöhnlichen erklärlichen Schwankungen die übrigen Verse des Gedichtes:

	I.	II.	III.
1.	11	11	11
2.	10	11	12
3.	11	11	11
4.	11	11	11
5.	10	10	10
6.	10	10	10
7.	9	11	11
8.	11	11	11

Dabei setze ich alle die Aenderungen, welche ich § 31 als wahrscheinlich angemerkt habe, voraus, aber auch nur diese. Zu kurz sind also nur 215, 15 [1]) um 1 und 215, 20 um 2 Silben und dementsprechend Ligaturen von Tönen anzunehmen.

Auftakt hat nur 215, 31.

§ 33.

Von den 24 Versen ergiebt sich für die folgenden 19 der daktylische Rhythmus natürlich: 215, 14. 16—19. 21. 22. 24. 26. 28. 29. 30—32. 34—37, und wenn man Vertretung des Daktylus durch Trochäus annimmt, auch für 215, 15. 20. In allen diesen Versen ist die gewöhnliche romanische Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe so beobachtet, dass sie nirgends 2 eng zusammengehörige Worte trennt [1]), mit einem etwaigen Satzeinschnitt fällt sie überall zusammen ausser in Vers 215, 17. 21. Im letzteren Verse trennt sie die einleitende Conjunktion von ihrem Satze. Dasselbe ist auch in 215, 23, einem der drei Verse, für die sich der daktylische Rhythmus nicht natürlich ergiebt, der Fall, während 215, 33 diese Cäsur gar nicht hat und 215, 27 zwischen Possessiv und seinem Nomen. In allen daktylischen Versen prägt sich der Rhythmus wieder erst in der 2. Hälfte hinter der Cäsur aus, nur 215, 31 schon in der ersten, und dies ist zugleich wieder der einzige Vers, der Auftakt hat in dem Liede (vgl. § 30).

---

1) Haupt nimmt Hiatus an: *érste erkánde,* aber ein solcher findet sich bei diesem Dichter nur 208, 15 *minne únde,* 210, 29 *schüefe ích,* 215, 10 *lóne ich,* und 215, 10 ist *im*, das Ms. F. nach F ergänzt, notwendig, 210, 29 (zudem nur in C überliefert, so dass Wackernagels *und* nicht unwahrscheinlich ist) kann man ebensogut Fehlen des Auftaktes annehmen, und 208, 15 der Hiatus vor *unde* ist nicht auffallend, kommt auch bei Dichtern vor, die ihn sonst durchaus meiden.

1) 215, 15 ist sie hinter *wërden,*
215, 20 hinter *baz* anzunehmen.
215, 37 *gót si dër ir | lîp und ére behüete.*
Nach der Ueberlieferung ist *ir* nicht possessiv (vgl. Bartsch, Liedd. 333).

Heinrich v. Veldegge.

Ms. F. 62, 25 ff.

Bartsch, Liederdichter S. 16.

§ 34.

Das Lied gehört hierher, denn Bartsch hat mit Recht immer 2 der Kurzverse zu einer Langzeile verbunden, nur der vorletzte Vers ist selbständig.

Nach der Ueberlieferung lassen die Verse nun folgende Auffassungen zu:

	I.	II.	III.
1+2.	a. 6◡ b. ◡4◡	◡4◡	◡5◡
3+4.	◡4◡	◡4◡	a. 6◡ b. ◡4◡
5+6.	◡4◡	a. ◡6◡ b. ◡4◡	a. ◡5◡ b. 4◡
7+8.	a. 6◡ b. ◡4◡	◡4◡	a. 6◡ b. ◡4◡
9.	a. ◡4 b. 6	w. d. n. tr.	◡4
10.	a. 3 b. ◡2	a. ◡3 b. α. ◡2 β. 3	a. ◡3 b. ◡2
11.	5◡	5◡	5◡

I.

1+2 b. *dém abeŕllen-díe bluomen.*
5+6. nach Ms. F.
9. *blī[de]schaft* Ms. F. B } *rëht* C.
9 b. *blīschaft*

II.

3+4. *dén blaten.*
8. *únde vrœĺiche* Bartsch.
10 b. *deich* Bartsch.

III.

8. *siné.*
9. *buozé.*
10 b. *wan'z* Bartsch.

Also die 5 ersten Verse jeder Strophe haben alle die Silbenzahl des romanischen Zehnsilblers mit Auftakt, ohne Auftakt nur III, 1+2. 5+6. Zu kurz ist nur II, 9 um 1 Silbe und zwar fehlt dieselbe im zweiten Abschnitt des Verses, denn ich ziehe es vor, den ersten Abschnitt desselben durch die leichte Ergänzung des *e* zu *und* auf die 5 Silben zu bringen, welche die Ueberlieferung in den ersten Abschnitten der entsprechenden Verse der beiden anderen Strophen (62, 33 wenigstens C *rëht*) aufweist, während in Ms. F. umgekehrt diese durch stärkere Aenderungen der Ueberlieferung entsprechend dem ersten Abschnitte von 63, 6 auf 4 Silben reduciert sind.

Die gewöhnliche romanische Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe, hier wegen des Auftaktes natürlich um 1 Silbe verschoben, haben alle diese Verse, hervorgehoben durch den Reim. Nach dem, was wir über das Verhältnis derselben zum daktylischen Rhythmus kennen gelernt haben, dürfen wir daraus a priori schliessen, dass der letztere sich in den meisten dieser Verse, wenigstens in der 2. Hälfte, natürlich ergeben werde, und die obige Tabelle bestätigt diesen Schluss, denn auch II, 9 lässt sich daktylisch auffassen, wenn man einmalige Vertretung des Daktylus durch Trochäus annimmt: *níder unde hố mîn múot stât alsố.* So bleibt also nicht daktylisch nur III, 1+2.[1])

§ 35.

In keinem der Lieder, die wir bisher betrachtet haben, tritt aber der Unterschied zwischen den beiden Hälften des Verses, vor und nach der Cäsur, so deutlich hervor, wie in diesem, denn:

a) in der ersten Hälfte haben den daktylischen Rhythmus trotz des Auftaktes ausgeprägt nur 3 Verse (62, 27. 29. 63, 4), in der zweiten dagegen 8 (62, 28. 30. 33. 37. 63, 1. 5. 6. 17),

b) in der ersten Hälfte ergiebt sich bei daktylischer Auffassung die stark unlogische Betonung des Artikels un-

---

1) Denn Bartsch hat hier mit Recht die Ueberlieferung gegen Lachmanns Aenderung wieder aufgenommen.

mittelbar vor dem Nomen 62, 25 *dĕ́m aberĕ́llen,* 38 *dĕ́n blaten,* in der zweiten nur 62, 26 *díe bluomen,*[1])

c) Die erste Hälfte verlangt bei daktylischer Auffassung Annahme schwebender Betonung im Anfang 63, 6 *nidér unde hṓ,* 63, 15 *síne wolte rúochen,* 17 *buozé sunder tṓt,* die zweite Hälfte nur 63, 10 *mîńer frouwen húlde.*[2])

§ 36.

Die kurzen vorletzten Verse jeder Strophe könnte man, indem man mit Bartsch 63, 7 *deich* 18 *want* = *wan it* schriebe, für die ersten Abschnitte eines Zehnsilblers ansehen, welche in ähnlicher Weise selbständig dem Schlussverse der Strophe vorangingen, wie wir es später in des Hohenburgers VI. Liede finden werden. Aber in diesem Liede ist dann der Schlussvers wieder ein Zehnsilbler, in unserem dagegen ein Vers, der einem neunsilbigen romanischen mit klingendem Ausgange entspricht.

Einen solchen Neunsilbler fanden wir schon als den letzten Bestandteil des Schlussverses der Strophe in Kaiser Heinrichs Liede (§ 13). Als erster Bestandteil ergab sich dort ein Sechssilbler, und einen solchen weist die Ueberlieferung in den beiden letzten Strophen auch in unserem Liede als vorletzte Reimzeile auf. Diese Analogie veranlasst mich, die beiden letzten Reimzeilen jeder Strophe zusammen-

1) Dass eine solche Betonung dem Dichter überhaupt zuzutrauen sei, beweisen 61, 1 *díu wĕ́rlt* BC, 62, 13 *díu wîp,* 65, 13 *díu zît,* 65, 19 *dĕ́r minne͡ ábe* (denn eine solche Betonung darf immer eher angenommen werden, als Hiatus und unregelmässiger Auftakt zugleich).

Die übrigen unlogischen Betonungen, welche ich bei der Annahme von daktylischem Rhythmus vorausgesetzt habe (62, 33 *án ir genṓz,* 63, 5 *lúte͡ únde,* 14 *al vón mîner schúlde*), finden ihre Berechtigung durch Betonungen wie 58, 8 *víl wol,* 59, 37 *dáz ich bin rîch únd grṓzhḗre,* 62, 5 *ich weiz wól,* 11 *mán seit,* 65, 15 *ist trüebe͡ únde,* 66, 5 *jấrlanc ist rĕ́ht dáz.*

2) In den trochäischen Liedern des Dichters findet sich schwebende Betonung sicher nur 56, 11 *zwíschen dĕ́m Róten,* wo *dĕ́m* in Ms. F. unnötig beseitigt ist, und vielleicht 59, 29 *goté,* 62, 22 *nĕménٰt,* 64, 4 *singé,* 67, 9 *swenńe* BC. Es fehlt noch eine genaue Untersuchung über die ziemlich verwickelten Auftaktverhältnisse bei diesem Dichter, um diese und ähnliche Fragen mit Sicherheit zu entscheiden.

zufassen und in diesem Schlussverse dieselbe Combination von Sechs- und Neunsilbler zu sehen, wie im Liede des Kaisers Heinrich. Die beiden Bestandteile sind hier nur durch den Reim geschieden, ausserdem ist 62, 34 um 1 Silbe zu kurz, also Ligatur von 2 Tönen anzunehmen.

§ 37.

63, 20 ff.

Für diese Strophe nimmt Paul PBb. II, 421 ff. mit Recht Silbenzählung an. Zu den vereinzelten analogen Fällen in den übrigen Liedern, auf die er seine Annahme stützt, sind vielleicht noch zu fügen:

64, 35 *vón minnén alse ich nu bín* (*also* Ms. F. gegen BC).

65, 23 *vil manic man treit die rúote* (*dër* Ms. F. gegen BC).

66, 18 *dër ie gëtruoc küneges krône* (*getrüege* Ms. F. gegen BC).

66, 16 *so vérliuse ich ze vil darán* (*vliuse* Ms. F. gegen BC und nimmt dann wohl Hiatus an. Aber den Hiatus darf man bei diesem Dichter mindestens nicht in den Text hineinverbessern, vielleicht hat ihn sich Heinrich v. Veldegge überhaupt nicht erlaubt. Denn:

57, 28 *ich wárnité in* ist nur in A überliefert, ausserdem kann man, wenn man nicht mit Ms. F. *ës* einschieben will, nach der sonstigen Metrik Heinrichs ebensogut *ich warnite in* schreiben,

59, 27 *mérlikíne íren* }
60, 34 *gërne ôsen* } Ueberlieferung sehr unsicher,

65, 19 *mínne ábe* vgl. § 35 Anm. 1.

So bleiben nur, als einigermassen gesichert

64, 12 *únde einen* und

67, 14 *wúrde iemer*).

Können wir nun in unserer Strophe 63, 20 ff. die Nachahmung eines bestimmten romanischen Metrums vermuten?

In den 6 ersten Versen weist die Silbenzahl auf den Siebensilbler mit weiblichem Ausgange, wenn man 63, 23 *deich* schreibt und 63, 25 *d'eide*, was bei dem niederrheinischen Dialekt des Dichters ganz ohne Bedenken ist. 63, 20 ist dann allerdings um 2 Silben zu kurz, aber dieser Vers ist

es eben in jedem Fall, man mag ein Versmass annehmen, welches man will, und er ist eben entweder verstümmelt oder mit zweimaliger Ligatur von 2 Tönen gesungen worden. Dies letztere kann um so weniger auffallen bei einem Dichter, der auch in einigen rein trochäischen Versen die Senkungen fehlen zu lassen scheint:

60, 3 *súnder wî́ch ünde wấn* BC.
61, 20 *nu mác man náht únde tác.*
30 *dá ëŕ sich bî́ genérn múot.*
66, 7 *ích bin wórdén gewár.*

Die beiden letzten Verse der Strophe ergeben wieder Sechssilbler und Neunsilbler (vgl. 62, 25 ff. und Kaiser Heinrich).

Ausgeprägten daktylischen Rhythmus zeigt kein Vers dieser Strophe, wenngleich einzelne Füsse in diesem Rhythmus natürlich mit unterlaufen.

Bernger v. Horheim.

§ 38.

Ms. F. 113, 1 ff.

Bartsch, Liederdichter S. 31.

Die einzelnen Verse lassen nach der Ueberlieferung folgende Auffassungen zu:

	I.	II.	III.	IV.
1.	$\underline{4}$	◡5	◡$\underline{4}$	a. $\underline{4}$
				b. ◡5
2.	a. $\underline{4}$	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$	$\underline{4}$
	b. ◡5		b. ◡5	
3.	a. $\underline{4}$	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$	w. d. n. tr.
	b. ◡5		b. ◡5	
4.	◡6	a. $\underline{4}$	a. $\underline{4}$	6
		b. ◡5	b. ◡5	
5.	$\underline{4}$	$\underline{4}$	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$
				b. ◡5
6.	a. $\underline{4}$◡	a. $\underline{4}$◡	a. $\underline{4}$◡	
	b. ◡$\underline{5}$◡	b. ◡$\underline{5}$◡	b. 6◡	

7.	a. $\underline{4}$◡	a. $\underline{4}$◡	$\underline{4}$◡	$\underline{4}$◡
	b. ◡5◡	b. ◡5◡		
8.	a. $\underline{4}$	a. $\underline{4}$	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$
	b. ◡5	b. ◡5		b. ◡5

Dabei setze ich voraus:

I.

1. *mirst.*
7. *mir[e]n mac* Ms. F.
   kein Ms. F.
8. *deist.*
   gelo͡gen.

II.

7 b. *énweiz.*

III.

4. *nu[i]st* Ms. F.

IV.

5. *kein* vgl. I, 7.
8. *deist.*
   [niht] Ms. F.

Also nur 4 Verse 113, 4. 9. 27. 28 fügen sich nach der Ueberlieferung dem daktylischen Rhythmus nicht, und eine Uebereinstimmung in irgend einem andern Versmass mit den entsprechenden Versen der übrigen Strophen lässt sich auch nicht herstellen. Von diesen 4 Versen haben 2 (113, 9. 27) die regelmässige Silbenzahl des Zehnsilblers, wie die meisten übrigen Verse des Liedes, und 113, 28 dieselbe um 1 Auftaktsilbe vermehrt, wie 113, 17. 26, nur 113, 4 hat in jedem Fall, auch bei Annahme eines Auftaktes, 1 Silbe zu viel. Von den beiden ersten Versen verbessert Ms. F. den einen (113, 9), Bartsch den andern (113, 27) durch Hinzufügung je einer Silbe in einen 4 taktigen Vers mit Auftakt. Aber diese Vermehrung der überlieferten regelmässigen Silbenzahl ist an und für sich bedenklich und wenigstens müsste sie doch in beiden Versen gleichmässig geschehen. Wir haben hier offenbar Silbenzählung und nichts an der Ueberlieferung zu ändern. Die Aenderungen zu 113, 4. 28 in Ms. F. und bei Bartsch dagegen sind unbedenklich, 113, 4 ist sogar noch leichter zu helfen: *swie vërre⁀êst, wil ich, sost ëz mir nâhe bí* (vgl. 112, 10 *êst* Ms. F. aus *ëz ist*).

Damit haben wir in diesem Liede nur zwei sicher silbenzählende Verse, in den übrigen den 4 taktigen daktylischen

Rhythmus, allerdings mit unlogischen Betonungen wie 113, 14 *mín réht ist dáz ich mich án vröuden twinge,* 16 *dér wârheit,* 23 *mín vröude,* die sich nicht viel von Silbenzählung unterscheiden.

Die romanische Cäsur nach der 4. betonten resp. 5. unbetonten Silbe ist in allen Versen beobachtet und zwar so, dass sie mit einem eventuellen Satzeinschnitt überall zuzusammenfällt[1]), ausser 113, 17 und 27. Der zweite von diesen Versen ist aber wieder einer von den beiden, denen auch der daktylische Rhythmus fehlt, er hat die lyrische Cäsur nach der 4. unbetonten Silbe. Und 113, 14, der Vers, der bei Annahme des daktylischen Rhythmus die meisten unlogischen Betonungen aufzuweisen hat, ist der einzige, in dem die romanische Cäsur nach der 4. betonten Silbe nicht mit dem Satzeinschnitt zusammenfällt, sondern die Conjunktion *daz* von ihrem Satze abschneidet, so dass von einer Cäsur eigentlich nicht die Rede sein kann. In der ersten Vershälfte vor der Cäsur ist der daktylische Rhythmus ausgeprägt nur:

nach dem Wortaccent 113, 17. 26. 28,
nach dem Satzaccent 113, 4. 5. 22.

Von diesen Versen haben wieder vier Auftakt (vgl. § 30).

Der Zusammenhang zwischen dem daktylischen Rhythmus und der romanischen Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe scheint mir nach allen diesen Momenten auch hier unleugbar.

§ 39.

Ms. F. 113, 33 ff.

Die einzelnen Verse lassen nach der Ueberlieferung folgende Auffassungen zu.

	I.	II.	III.
1.	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$	⏑6
		b. ⏑5	

1) Diese Beobachtung spricht auch für meine Herstellung der Ueberlieferung in 113, 4, denn in der verbesserten Fassung von Ms. F. und Bartsch würde die Cäsur mit keinem der beiden Satzabschnitte zusammen, sondern in die Mitte zwischen beide hineinfallen.

	I	II	III
2.	a. $\underline{4}$ b. ⏑5	⏑$\underline{4}$	a. $\underline{4}$ b. ⏑5
3.	$\underline{4}$	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$ b. ⏑5
4.	a. $\underline{4}$ b. ⏑5	$\underline{4}$	$\underline{4}$
5.	a. $\underline{4}$ b. ⏑5	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$ b. ⏑5
6.	a. $\underline{4}$ b. ⏑5	⏑5	$\underline{4}$
7.	w. d. n. tr.	$\underline{4}$	⏑$\underline{4}$
8.	a. $\underline{4}$ b. ⏑5	$\underline{4}$	6
9.	5	a. ⏑$\underline{4}$ b. ⏑5	⏑6

I.
9. *iemér.*

II.
3. *dienest* Ms. F.,
vgl. 112, 7 *êrste* Ms. F.
114, 29 *engeln* C für *engelen.*
37 *andern* C für *anderen.*

III.
2 b. *iemér-déhein.*

6 Verse also widerstreben nach der Ueberlieferung dem daktylischen Rhythmus: 113, 39. 114, 2. 8. 12. 19. 20. Die Aenderungen in Ms. F. 113, 39 *wârheite*, 114, 12 [*ge*]*denken* sind ganz ohne Bedenken, doch kann man 113, 39 auch nach der Ueberlieferung als viertaktigen daktylischen Vers lesen mit einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus, und dasselbe ist der Fall mit 114, 2. In den Versen 114, 8. 19 bleibt nach der Ueberlieferung nur die Annahme von Silbenzählung übrig und zwar 114, 19 mit Auftakt, wie von den daktylischen Versen 114, 4. 11. 12. Vers 114, 18 möchte ich nicht Auftakt annehmen, wie Ms. F., sondern lieber *iht* streichen, das hinter *rëht* leicht durch Didographie entstehen konnte und keinen rechten Sinn giebt (vgl. 113, 32 *niht* BC, das in Ms. F. mit Recht beseitigt ist, 112, 6 die Didographie *ich dar* B), und zwar mit Rücksicht auf die Cäsur. Dieselbe findet sich wie im vorigen Liede in fast allen Versen

nach der 4. resp. 5. Silbe und fällt wieder überall mit einem etwaigen Satzeinschnitt zusammen ausser 114, 8. 11.[1]) 19. Darunter sind also wieder die beiden Verse, für die ich oben Silbenzählung konstatiert habe. Ein Satzeinschnitt ist aber auch in diesen beiden nicht, der wird vielmehr in dem ganzen Liede durch die Cäsur hervorgehoben und das berechtigt, meine ich, zu der vorgeschlagenen Aenderung 114, 18 und lässt auch die Aenderung in Ms. F. zu 114, 20 *si[dë]s [nu]* glaubwürdig scheinen, zumal da das *nu* nicht recht am Platze ist. Wir erhalten dann auch in diesen beiden Versen die regelrechte Cäsur und zugleich den regelrechten daktylischen Rhythmus: 114, 18 *ich hoffe dës | daz mîn rëht sî so gùot,* 20 *dër grôzen swære | so sis dünket zît.*

In der ersten Vershälfte ist der daktylische Rhythmus ausgeprägt nur:

nach dem Wortaccent 114, 4. 7. 13,
nach dem Satzaccent 113, 34. 114, 11. 12.

Darunter sind also wieder alle die Verse des Liedes, die Auftakt haben (vgl. § 30).

§ 40.

Ms. F. 114, 21 ff.

Nach der Ueberlieferung lassen die einzelnen Verse folgende Auffassung zu.

	I.	II.	III.
1.	4◡	a. 4◡	a. 4◡
		b. ◡5◡	b. ◡5◡
2.	4 [1])	4	4
3.	a. 4◡	◡5◡	◡4◡
	b. ◡5◡		
4.	◡4	4	w. d. n. tr.
5.	a. 4	a. 4	a. 4
	b. ◡5	b. 5	b. ◡5

---

1) Denn zwischen *dër* und *nôt* kann man doch nicht gut eine Cäsur annehmen.

1) 114, 22 braucht nicht *künc* geschrieben zu werden, sondern *künic wære* gilt als Daktylus, wie 113, 8 *gelogen ich bin.*

6.	a. $\underline{4}$	$\smile 5$	a. $\underline{4}$
	b. $\smile 5$		b. $\smile 5$
7.	$\underline{4}\smile$	$\underline{4}\smile$	$\underline{4}\smile$

I.	II.	III.
3b. *ellénde.*	6. nach B.	2. *en* Ms. F.
5b. *hervárt.*		

Nicht dem daktylischen Rhythmus fügen sich nach dieser Tabelle 114, 30. 33. 38, davon aber die beiden ersten Verse doch unter Annahme einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus, so dass nur 114, 38 als sicher silbenzählend übrig bleibt. Denn die Verbesserung in Ms. F. und auch die, welche in der Anmerkung vorgeschlagen wird, haben doch ihr Bedenkliches, da nach der Ueberlieferung die Silbenzahl eines Zehnsilblers mit Auftakt vorhanden ist. Von den rein daktylischen Versen haben solchen Auftakt 114, 24. 37.

Die romanische Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe findet sich zusammenfallend mit einem etwaigen Satzeinschnitt in allen rein daktylischen Versen ausser 114, 23. 37, wo sie ja *von* und *vor* von ihrem abhängigen Casus abtrennen würde. 114, 23 könnte man allerdings lesen: *dës múoz ich von ir* | *daz éllende bíuwen,* aber, wie früher gesagt, das Prinzip der Silbenzählung widerspricht einem solchen Streichen einer Silbe im Innern des Verses und Wiederanfügen an den Anfang und ausserdem würde doch Vers 114, 37 ohne Cäsur bestehen bleiben, da er ja an und für sich Auftakt hat und sich nicht so, wie 114, 23, verbessern liesse. Wieder ergiebt in diesen cäsurlosen Versen die Annahme des daktylischen Rhythmus eine unlogische Betonung (*vón ir, vór allen*), während die übrigen Verse eine solche nicht aufweisen, und wieder hat der einzige sicher silbenzählende Vers 114, 38 die Cäsur nicht nach der 4. betonten oder 5. unbetonten Silbe, sondern nach der 4. unbetonten (den Auftakt natürlich abgerechnet): *hërzen* | *beidiu.*

In der ersten Vershälfte ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus nur:

nach dem Wortaccent 114, 24,
nach dem Satzaccent 114, 29. 33. 37.

Darunter sind also wieder die beiden einzigen Verse des Liedes, die Auftakt haben (vgl. § 30).

§ 41.

Ms. F. 115, 27 ff.

Diese Strophe hat den daktylischen Rhythmus schon völlig ausgebildet und zwar in einer Gliederung der einzelnen Verse, die in so früher Zeit auffallen muss. Ich komme später darauf zurück und will hier nur das Schema hinsetzen:

◡1◡	◡1◡	◡1	◡◡1◡	a a b c.
2̲	◡◡1	◡◡1		d d e.
◡1◡	◡1◡	◡1	◡◡1	a a b c.
2̲	◡◡1	◡◡1		d d e.
◡1◡	◡1	◡◡2̲		f f g.
◡2̲◡	◡1◡	◡1◡	4̲	h h g.

Wollte man 115, 31 lesen: *mich nach ir diu mir,* worauf der Reim zu weisen scheint, so würde der ausgeprägte daktylische Rhythmus zerstört. Ich möchte hier vielmehr eine späte Nachwirkung der Erscheinung sehen, die ich für das Lied Kaiser Heinrichs annehmen zu müssen glaubte, dass nämlich die Stelle des Reimes nicht immer genau fixiert war, was bei inneren Reimen natürlich noch weniger auffallen kann (vgl. auch zu Reinmar 189, 5 ff. § 5).

§ 42.

In den Liedern, die wir bisher betrachtet haben, können wir eine allmähliche Entwickelung des daktylischen Rhythmus wahrnehmen, welche sich in folgenden Prozentsätzen darstellt (dieselben bezeichnen die Zahl der Verse, für welche sich der daktylische Rhythmus als der natürliche ergiebt d. h. ohne Verletzung des Wortaccentes, während die logische Satzbetonung durchaus nicht immer beobachtet ist. Auch die Verse, bei denen Vertretung eines Daktylus durch Trochäus anzunehmen war, sind mit eingerechnet)[1]:

---

1) Ich berücksichtige bei diesen Verhältnisangaben natürlich nur die Verse, welche sich wirklich als Nachahmungen des silbenzählenden romanischen Zehnsilblers erwiesen haben, also nicht den

Kaiser Heinrich Ms. F. 5, 16.	$20^5/_6$ proc.
Reinmar Ms. F. 180, 28.	$29^1/_6$ "
Reinmar Ms. F. 189, 5.	$37^1/_2$ "
Ulrich v. Guotenburc Ms. F. 77, 36.	$53^{19}/_{27}$ "
Herzog v. Anhalt Ms. H. I.	$66^2/_3$ "
Alb. v. Johannsdorf Ms. F. 87, 5.	$70^{10}/_{17}$ "
Friedr. v. Hausen Ms. F. 43, 28.	$70^5/_6$ "
Hartmann v. Ouwe Ms. F. 215, 14.	$87^1/_2$ "
Friedr. v. Hausen Ms. F. 53, 37.	$89^2/_7$ "
Bernger v. Horheim Ms. F. 113, 33.	$92^{16}/_{27}$ "
Heinrich v. Veldegge Ms. F. 62, 25.	$93^1/_3$ "
Bernger v. Horheim Ms. F. 113, 1.	$93^{17}/_{31}$ "
Bernger v. Horheim Ms. F. 114, 21.	$95^5/_{21}$ "

Je nachdem man die Grundsätze, nach welchen ich bei der Textkritik verfahren bin, billigt oder nicht, werden sich die einzelnen Procentsätze etwas verändern, aber die Entwickelung im Grossen und Ganzen wird immer als sicher bestehen bleiben, und sie zu beweisen war auch nur meine Absicht. Auf die Frage, inwiefern die Chronologie zu dieser Entwickelung stimmt, näher einzugehen, halte ich bei der Unsicherheit aller Zeitbestimmungen für das Leben und besonders die poetische Thätigkeit dieser Dichter für müssig. So viel steht fest, sie gehören alle einer frühen, der vorwaltherischen Periode des Minnesangs an, wie ja auch die meisten in Ms. F. aufgenommen sind. Friedrich v. Hausen ist 1190 gestorben (vgl. Bartsch Liederd. S. XXXIV), Kaiser Heinrich 1197; die Zeit, in der Hartmann dichtete, ist etwa 1190—1204 (vgl. Bartsch Liederd. S. XXXVIII), Reinmar ist um 1207 tot (vgl. Bartsch Liederd. S. XXXVII), Albrecht v. Johannsdorf 1185—1209 (vgl. Bartsch Liederd. S. XXXV), der Herzog v. Anhalt 1199—1252 (vgl. Bartsch Liederd. S. XLV) bezeugt, aber da er schon 1245 die Regierung niedergelegt hat, so wird man schliessen dürfen, dass er ein hohes Alter erreicht habe und seine Jugend mit der der übrigen genannten Dichter zusammengefallen sei. Von

Abgesang von Reinmars Lied Ms. F. 189, 5, welcher rein jambischen Rhythmus hat, und den Schlussvers jeder Strophe in Kaiser Heinrichs Liede, so wie die beiden letzten Verse im Liede Heinrichs v. Veldegge Ms. F. 62, 25.

Ulrichs v. Guotenburc Lebenszeit wissen wir nichts, aber der Charakter seiner Gedichte weist ihn derselben Epoche zu. Eine Bemerkung für die Chronologie möchte ich hier doch noch anfügen. Daraus, dass Friedrich v. Hausen, in dessen beiden Liedern der daktylische Rhythmus schon ziemlich rein entwickelt ist, schon 1190 gestorben ist, darf man vielleicht folgern, dass die Lieder der übrigen Dichter, welche den daktylischen Rhythmus noch auf einer niedrigeren Stufe der Entwickelung zeigen, während doch die Verfasser urkundlich später bezeugt sind, als Friedrich v. Hausen, der Jugendzeit derselben angehören. Nun bezeichnen aber diese Lieder in der Geschichte des Minnesangs überhaupt schon eine ziemlich vorgeschrittene Epoche, von den Strophen Kürenbergs bis zu ihnen ist ein ziemlich weiter Schritt, es würde also diese Annahme Lehfelds Hypothese (PBb. II, 370 ff.) stützen, dass die überlieferten Anfänge des Minnesanges früher anzusetzen seien, als es Scherer (deutsche Studien II) thut.

§ 43.

Also die Entwickelung des daktylischen Rhythmus in dem Verse, welcher dem französischen Zehnsilbler nachgebildet ist, haben wir als Thatsache. Es fragt sich nun: wie war sie möglich? lassen sich Momente denken und vielleicht in dem Material, das uns vorliegt, erkennen, welche sie veranlassten?

Wir begeben uns hier auf ein unsicheres Gebiet. Wesentlich zu jedem Minneliede gehört die Melodie, sie war vorhanden oder wurde von dem Dichter zuerst erfunden und ihr dann ein Text untergelegt, so dass der Rhythmus im letzteren sich nach dem Rhythmus der Melodie gestalten musste. Nun sind uns aber Melodien aus der Zeit des Minnesanges, die wir hier behandeln, nicht erhalten, es bleibt also nichts übrig, als aus dem überlieferten Texte auf dieselben zurückzuschliessen, gewissermassen den umgekehrten Weg einzuschlagen, wie die Dichter selbst. Eine so unsichere Methode kann nur zu Wahrscheinlichkeitsresultaten führen.

Zunächst bedarf es einer Erklärung, wie das Prinzip der Silbenzählung in die deutsche Poesie hat Eingang finden

können. Der deutsche Vers ist accentuierend, d. h. Vers- und Wortaccent fallen zusammen und so ist es auch in den ältesten Minneliedern. Ursprünglich wurden nur die Hebungen gezählt, unter dem Einfluss der Musik trat dann zuerst in der Lyrik ein regelmässiger Wechsel zwischen Hebung und Senkung ein, doch so, dass er in den ältesten Producten derselben noch nicht durchgeführt ist. Man sieht, der Text ist im Anfange noch die Hauptsache, die Melodie wahrscheinlich eine freiere, recitativartig, eintönig und so bleibt das alte Gesetz von der Uebereinstimmung zwischen Vers- und Wortaccent noch bestehen.

Da lernen die Deutschen die Gesänge der provençalischen und französischen Minnedichter kennen, und gegen das Ende des 12. Jahrhunderts wird der Einfluss derselben in der deutschen Lyrik bemerkbar. In diesen französischen und provençalischen Liedern spielt die Melodie eine viel grössere Rolle, als in den deutschen, hat eine bestimmte, mannigfaltiger gegliederte Form und kann eine solche haben, da die Zahl der Silben für jeden Vers feststeht.

Die deutschen Dichter versuchten nun den fremden Melodien deutsche Texte unterzulegen, die Melodien wurden damit auch ihnen zur Haupt-, die Texte zur Nebensache, und dass der Rhythmus — eine Folge der kunstvolleren Form der Melodie, welcher der Text schwerer anzupassen war, als der einfachen deutschen — nur in den ersteren, nicht auch im letzteren hervortrat, konnte nicht stören. Man legte den einzelnen Tönen der fremden Melodien Silben unter, unbekümmert um ihren Tonwert. Das Ueberwiegen des musikalischen Elements und die mangelhafte Beherrschung der Sprache durch die Dichter hatten so dem Principe der Silbenzählung bei uns Eingang verschafft.

Nur in zwei characteristischen Punkten unterscheidet sich, wie wir gesehen haben, die deutsche von der romanischen Silbenzählung:

1. die alte deutsche Freiheit des Fehlens der Senkungen wirkt nach in zu kurzen[1]),

2. die alte deutsche Willkür in der Behandlung des

1) Vgl. § 2.

Auftaktes als ein, wenn auch wahrscheinlich nicht das alleinige, ursächliches Moment in zu langen Versen.[2])

§ 44.

Es wäre merkwürdig und könnte Verdacht gegen die Richtigkeit der ganzen Annahme erwecken, wenn nur der romanische Zehnsilbler in dieser Weise von den deutschen Dichtern nachgeahmt wäre. Nun haben wir aber schon im vorletzten Verse jeder Strophe des Liedes Ms. F. 154, 32 ff.[1]) eine Nachahmung des romanischen Achtsilblers vermutet und im Schlussverse jeder Strophe von Kaiser Heinrichs Liede[2]) sowie v. Veldegges Liedern Ms. F. 62, 25[3]) und 63, 20[4]) eine Combination des Sechs- und Neunsilblers erkannt, den letzteren allein vielleicht im vorletzten Verse jeder Strophe von Reinmars Lied Ms. F. 180, 28[5]) und eine Nachahmung des Siebensilblers in den ersten Versen der v. Veldeggeschen Strophe Ms. F. 63, 20[6]) vermutet, und ich zweifle nicht, dass sich ähnliche Nachahmungen auch sonst noch bei den Minnesängern finden. Eine genaue dahin zielende Untersuchung träte aus dem Rahmen dieser Arbeit hinaus.

§ 45.

Ein Lied muss ich der Vollständigkeit halber hier noch erwähnen, dessen scheinbar arg zerrüttete Metrik zu den gewagtesten Aenderungen und Behauptungen verführt hat, ohne dass ich im Stande wäre, eine bessere oder gar definitive Lösung der schwierigen Frage zu geben, das Tagelied Dietmars v. Aist.

Ms. F. 39, 18 ff.

Lachmanns Aenderungen, welche für das Lied folgende Form herstellen:

◡3◡ a.
◡4◡ a.
◡4 b.
◡5 b.

hat schon Pfeiffer, Germ. III, 488 ff. mit Recht zurückgewiesen, aber auch er ändert, um die Form:

---

2) Vgl. § 2. 1) Vgl. § 7 Anm. 1. 2) Vgl. § 13. 3) Vgl. § 36. 4) Vgl. § 37. 5) Vgl. § 2 am Ende. 6) Vgl. § 37.

◡3◡ a.
◡3◡ a.
◡4 b.
◡5 b.

herzustellen, noch sehr stark:

39, 19. *weck*[*e*]*t*.
25. *gebiut*[*e*]*st*.
27. *rît*[*e*]*st* [*hinnen*].
28. *wenn*[*e*].
29. *füer*[*e*]*st* —· *sament*.

Scherer deutsche Studien II, 481 hat Lachmanns Behandlung des Liedes grösstenteils zu verteidigen versucht und will, wie jener, 4 Hebungen im 2. Verse haben, also 39, 19 *unsich*, 23 *wâfen* doppelt. Nur zu 39, 28. 29 macht er andere Vorschläge, als Lachmann. Paul Beitr. II, 464 ff. weist diese mit Recht zurück und schliesst sich Pfeiffers Auffassung an, nur will er 39, 28 den doppelten Auftakt bewahrt wissen und wegen der Kürzungen der Verbalformen (*weckt, gebiutst, rîtst, füerst*) das Lied dem Dietmar absprechen.

Dasselbe thut er auch mit dem Tone 38, 32 ff., der romanisches Vorbild verrate. Wollte man nun, einmal ganz abgesehen von der sehr verwickelten Verfasserfrage, auch für unser Tagelied solch ein romanisches Muster voraussetzen und demgemäss das Princip der Silbenzählung darauf anwenden, so käme man, wenn man 39, 27 *hinne*[*n*] nach Ms. F. schriebe und 39, 28 *wider*, 29 *owê* mit Silbenverschleifung läse, nach der Ueberlieferung für die einzelnen Verse auf die folgende Silbenzahl:

	I.	II.	III.
1.	7	7	8
2.	8	7	9
3.	8	8	8
4.	10	11	10

Also auch auf diesem Wege gewönne man, ausser etwa für die beiden letzten Verse, in denen man auf den romanischen Acht- und Zehnsilbler gewiesen würde, kein sicheres Resultat und man muss sich eben mit einem non liquet zufrieden geben.

§ 46.

Wenn es also, um nun zum Ausgangspunkt unserer Abschweifung zurückzukehren, feststeht, dass auch andere romanische Verse, als Zehnsilbler, von den deutschen Minnesängern nachgeahmt sind, und wenn sich daraus keine Verse mit daktylischem Rhythmus entwickelt haben, so muss der Grund für die Entwickelung eines solchen aus dem nachgeahmten Zehnsilbler vor allem in dem Character dieser Versart selbst gesucht werden.

Pfaff Z. f. d. A. XVIII hat auf die doppelte Entwickelung derselben zum 5füssigen jambischen und 4füssigen daktylischen Vers bei den Minnesängern hingewiesen und die Notwendigkeit der Entwickelung zu einem bestimmten Rhythmus richtig aus dem Wiederdurchbrechen des alten deutschen metrischen Princips hergeleitet. Mit dem Fortschritt der Kunst gelang es auch den strengeren kunstvolleren Melodien Texte unterzulegen, in denen, wie in den alten deutschen Gedichten, Vers- und Wortaccent übereinstimmten. Es bezeichnet diese Stufe den Höhepunkt der deutschen Lyrik des Mittelalters: die Melodie kunstvoll unter fremdem Einfluss, der Text ihr angepasst und doch gleichberechtigt, selbständig gestaltet nach alter deutscher Weise, so dass der bestimmte Rhythmus schon beim Lesen hervortritt. Die eine Seite der Entwickelung, die uns hier nicht beschäftigt, zum jambischen Rhythmus, kann nicht auffallen, der jambische Rhythmus ist ja der natürliche der deutschen Sprache, woher aber der daktylische, dem unsere Sprache sich nur schwer, nur gezwungen fügt? Bartsch meint Z. f. d. A. XI, die Melodien der provençalischen Lieder müssten einen bewegten, hüpfenden Gang gehabt haben, wie er noch jetzt volksmässige Vorträge von Liedern in romanischen Ländern characterisiere. Dadurch habe sich dann der daktylische Rhythmus ganz von selbst ergeben, wie er ihn in einigen provençalischen Versen nachweist. Im Deutschen sei die Entwickelung dieselbe. Der Einfluss, den Bartsch hier der Melodie auf die ganze Entwickelung zuweist, ist sicher anzuerkennen, aber es fehlt ein Glied in seiner Entwickelungskette. Er erklärt nur die Entstehung eines bewegten, nicht die des daktylischen Rhythmus in den betreffenden Liedern.

Ich muss hier die Beobachtungen heranziehen, welche ich bei der Untersuchung der einzelnen Lieder gemacht habe, sie beziehen sich auf die Cäsur. In § 4 habe ich die verschiedenen Stellen aufgeführt, an denen der romanische Zehnsilbler die Cäsur hat, im Verlaufe der Untersuchung habe ich dann hauptsächlich nur die gewöhnliche romanische Cäsur, wie sie Tobler nennt, männlich nach der 4. und weiblich nach der 5. Silbe, berücksichtigt, weil sie mir allein bei der Frage nach der Entwickelung des daktylischen Rhythmus in Betracht zu kommen scheint. Es ergeben sich da 2 Erscheinungen:

1. der daktylische Rhythmus steht in einem gewissen Verhältnis zur Beobachtung dieser Cäsur, so dass die daktylischen Verse sie fast immer, die nicht daktylischen dagegen oft nicht aufweisen,

2. auch in den daktylischen Versen prägt sich dieser Rhythmus meist erst in der 2. Hälfte d. h. hinter der Cäsur deutlich aus.

Beide Erscheinungen müssen an eine andere erinnern, auf die ich bei den Liedern Ulrichs v. Guotenburc aufmerksam gemacht habe [1]), dass nämlich, versucht man die Verse derselben mit trochäischem Rhythmus zu lesen, gerade immer im zweiten und vorletzten Fusse, sehr selten in den andern Füssen, dieser Rhythmus durch daktylischen unterbrochen wird, dass also auch hier der daktylische Rhythmus wesentlich der 2. Hälfte der Verse, dem Abschnitt hinter der Cäsur angehört.

Wir können uns die erwähnte Erscheinung in den Versen Ulrichs v. Guotenburc kaum anders erklären, als indem wir annehmen, dass an den betreffenden Stellen d. h. unmittelbar hinter der Cäsur und unmittelbar vor dem Endreim in der Melodie sich daktylischer Rhythmus deutlich ausgeprägt habe. Eine solche Annahme entspricht den Accentverhältnissen der gebräuchlichsten Art des romanischen Zehnsilblers mit der Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe. Die beiden Hauptaccente desselben fallen auf die 4. und die 10. Silbe, die Silbe vor der Cäsur und die Reimsilbe. Es ist natürlich,

---

1) Vgl. § 18.

dass diese beiden Töne um so stärker werden, je schwächer die voraufgehenden oder folgenden sind.

Nehmen wir also einmal an: damit der 4. und 10. Ton stark hervortreten, werden die dazwischen liegenden 5 Töne geschwächt; nun war die Zahl derselben aber zu gross, als dass es nicht nötig gewesen wäre, einen aus ihnen wieder etwas hervorzuheben, um sie zu einer rhythmischen Einheit zusammenzuhalten. Sollte dabei zugleich die vorausgesetzte Tendenz, dem 4. und 10. Ton besonderen Nachdruck zu verleihen, gewahrt bleiben, so bot sich hierzu nur der mittlere von den 5 Tönen.

Setzt man mit Rücksicht auf den Tonwert:

indifferent = X
stark = /
stärker als die Umgebung = /
schwach = \

so erhält man für den Rhythmus eines solchen Verses das folgende Schema:

X X X / \ \ / \ \ /

Das wäre aber ein Vers wie die deutschen daktylischen Verse, die wir bisher betrachtet haben: der Rhythmus am Anfang unbestimmt, hinter der Cäsur aber entschieden daktylisch ausgeprägt.

§ 47.

Ich bitte, mich hier nicht misszuverstehen. Ich behaupte nicht, dass alle französischen Zehnsilbler jenen Rhythmus gehabt haben. Meine obige Ausführung betrifft zunächst nur die mit der gewöhnlichen Cäsur und auch für diese will ich nicht die Notwendigkeit, sondern die Möglichkeit des dargestellten Rhythmus anerkannt wissen. Damit ist ja zugleich die Möglichkeit der vorausgesetzten Entwickelung in der deutschen Nachahmung gegeben.

Man vergleiche hierzu nun die Bemerkungen Lubarschs (Verslehre 159 ff.) über den zehnsilbigen Vers mit der gewöhnlichen Cäsur, speciell über diejenigen Formen, in welchen der 2. Versteil anapästisch ist (S. 160 ff.). Der Vers *terre fremis | d'allégresse et de crainte* hat den Rhythmus, welchen ich oben aus den Tonverhältnissen des Zehnsilblers als mög-

lich entwickelt habe, den springenden Charakter, welchen Gramont dem zehnsilbigen Verse zuweist. Dagegen hat z. B. der Vers *au Saint des Saints* | *le ciel rendant hommage* rein jambischen Rhythmus entsprechend der andern Seite der Entwickelung des Verses im Deutschen. Man könnte sicher auch die übrigen Formen des Zehnsilblers, für welche Lubarsch S. 160 Beispiele giebt, unter den nachgeahmten deutschen Versen nachweisen. Vgl. z. B. mit *mon père âgé* | *mort en prison pour dette* Ms. F. 78, 26 *si kán mich niemr*[1]) | *ánders von ír vertrîben.*

Nur eine Folge von 3 unbetonten Silben wird sich bei den Betonungsverhältnissen unserer Sprache in den deutschen Versen noch seltener als in den französischen finden. Doch könnte man dem Verse *des deux côtés* | *mon mal est infini* (Lubarsch S. 160) entsprechend z. B. Ms. F. 78, 19 betonen: *si schúof daz ích* | *mich fróiden underwánt.*

Wenn ich bei der Untersuchung der Lieder Ulrichs v. Guotenburc den ersten der beiden oben angeführten Verse als viertaktigen daktylischen, den zweiten als fünftaktigen jambischen genommen habe, so habe ich es gethan, weil diese Auffassungen nach dem Principe des deutschen Wort- und Versaccentes ebensogut möglich sind und mir bei der Entwickelung des Zehnsilblers zu den beiden genannten Versarten im Deutschen, die sich uns als feststehend ergeben hat, geboten scheinen.

§ 49.

Können wir uns nun Gründe vorstellen, welche die Entwickelung gerade dieser beiden Formen im Deutschen veranlassten?

Beide Entwickelungen haben ihren Ausgangspunkt, wie schon in § 46 angedeutet, in dem Bestreben, das alte deutsche metrische Princip auf den fremden Vers anzuwenden. Er musste danach eine bestimmte Zahl von Hebungen und dieselben an bestimmten Stellen erhalten. Denn den einen Hauptunterschied des romanischen und deutschen Verses findet Lubarsch Verslehre S. 1—3 richtig darin, dass der erstere „die Vereinigung einer bestimmten Anzahl von Silben

1) Vgl. § 15.

ist, unter denen gewisse immer betont sein müssen, während für die übrigen in der Verteilung der Betonungen nach Anzahl und Platz ein gewisser Spielraum gelassen wird", der letztere dagegen „innerhalb der bestimmten Silbenzahl auch noch genau die Zahl und die Anordnung der betonten und unbetonten Silben vorschreibt". So hat der gewöhnliche romanische Zehnsilbler die beiden sicheren Accente vor der Cäsur und auf der Reimsilbe, schwankt aber im Ganzen zwischen 5 und 4 starken Betonungen.[1]) Darin liegt die Möglichkeit und Notwendigkeit der doppelten Entwickelung im Deutschen: Verse von 5 und solche von 4 Hebungen. In den ersteren ergab sich der jambische Rhythmus schon aus dem Charakter der deutschen Sprache.[2]) Zudem kannten die deutschen Dichter den fünffüssigen Vers in trochäisch-jambischem Rhythmus schon als Schlussvers von Strophen von viermal gehobenen Versen (vgl. z. B. den Ton des Anonymus Spervogel), ja der Rhythmus musste jambisch werden, sobald man unter Festhalten der Silbenzahl das Gesetz des regelmässigen Wechsels von Hebung und Senkung, das zur Zeit der Nachbildung des romanischen Zehnsilblers in der deutschen Lyrik schon ziemlich ausnahmslos herrschte, darauf anwandte. Von den Versen von 4 Hebungen war, wenn man, wie die vorhergehende Untersuchung, von geringen erklärlichen Schwankungen abgesehen, ergeben hat, die Silbenzahl beibehielt, der trochäisch-jambische Rhythmus ausgeschlossen. Einen bestimmten Wechsel von betonten und unbetonten Silben verlangte das deutsche Versgesetz aber, und da bot sich jener Rhythmus, welchen ich auf Grund der Accentverhältnisse, die ich in § 46 auseinandergesetzt habe, für die musikalische Begleitung des französischen Zehnsilblers zu rekonstruieren versucht habe.

Da uns von der Musik der französischen Lieder nichts erhalten ist, so müssen wir eben aus der Thatsache der Entwickelung des Rhythmus im Deutschen, welcher jenem theoretisch konstruierten Rhythmus entspricht, schliessen, dass derselbe in der Melodie der französischen Verse, welche für die deutsche Nachahmung allein in Betracht kommt, ein

1) Vgl. Lubarsch, Verslehre S. 160 ff. 2) Vgl. § 46.



sehr gewöhnlicher und wohl auch da vorhanden war, wo er sich im Texte nicht ausprägt.[3])

Dazu stimmt dann, was Lubarsch Verslehre S. 161 bemerkt, dass die französischen Zehnsilbler, welche den von mir konstruierten Rhythmus auch im Texte aufweisen, gewöhnlich nur 4 starke Betonungen haben. Was dort gewöhnlich war, musste unter dem Einfluss des deutschen Versprincips Gesetz werden. Der Vorgang spiegelt sich, scheint mir, am klarsten ab in den Versen Ulrichs v. Guotenburc. Liest man dieselben als fünftaktige mit trochäischem Rhythmus, so wird derselbe, wie gesagt[4]), überwiegend unmittelbar hinter der Cäsur und unmittelbar vor dem Endreim durch daktylischen unterbrochen, wenn an beiden Stellen zugleich, so dass der Rhythmus der ganzen zweiten Vershälfte daktylisch wird, dann muss notwendig die eine der fünf Hebungen fallen und wir erhalten den viertaktigen daktylischen Vers, dessen Rhythmus sich aber erst in der zweiten Hälfte scharf ausprägt.

Dazu kommen nun zwei Momente, welche die Entwickelung begünstigen konnten:

1. worauf mich Herr Professor Wilmanns hingewiesen hat, die Vorliebe und das Gefühl der Deutschen für den Vers von vier Hebungen, ihren altnationalen Vers,

2. die Bekanntschaft mit dem daktylischen Rhythmus durch die antiken Dichtungen und die lateinischen Sequenzen des Mittelalters.

§ 48.

Um also meine Ansicht über die Entwickelung des deutschen daktylischen Verses von vier Hebungen aus dem romanischen Zehnsilbler noch einmal kurz zusammenzufassen, ich behaupte: die Möglichkeit der Entwickelung lag in dem musikalischen Rhythmus der Vorbilder, die Notwendigkeit in der Anwendung des deutschen metrischen Principes auf diesen Vers verbunden mit der Tradition und dem metrischen Gefühl der deutschen Dichter.

---

3) Denn über das Verhältnis des musikalischen Ictus zum Wortton im Französischen, über den oft vorhandenen Widerstreit beider vgl. Lubarsch Verslehre S. 46.

4) Vgl. § 18.



Man bezeichnet die Verse, die wir bisher betrachtet haben, danach nicht ganz mit Recht als viertaktige daktylische, denn entsprechend ihrer Entwickelung prägt sich der daktylische Rhythmus fast immer erst in ihrem 2. Abschnitte, hinter der Cäsur entschieden aus.

Anhang.

Der von Kolmas.

Ms. F. 120, 1 ff.

Bartsch, Liederdichter S. 32.

§ 50.

Ich behandle dieses Lied in einem Anhange, weil ich es bei der Art seiner Ueberlieferung für unmöglich und für unberechtigt halte, über sein Metrum eine bestimmte Entscheidung zu treffen. Es ist nur in der Hs. r. erhalten und schon rücksichtlich des Sinnes erregt der Text Bedenken:

120, 8 *mit rëhte.*
9 *nu enruochen swie.*
14. 15 Lücken.
26 *wurden.*

121, 7 man erwartet *en* eher vor *bereiten* als vor *lâzen.*

In Ms. F. sind für die ersten 7 und den 9. Vers jeder Strophe je 4 daktylische Takte, für den 8. und 10. Vers deren je 5 angenommen. Dabei lässt Haupt, nach seinen Accenten zu urteilen, doppelten Auftakt in der 1. wie 2. Vershälfte und mehrfache Vertretung des Daktylus durch Trochäus zu.

Bartsch dagegen, welcher sich bezüglich der Hebungenzahl der einzelnen Verse Haupts Ansicht anschliesst, stellt ganz fliessenden Rhythmus her, nur 120, 15 will er *bédenken* betonen, wie er es bei daktylischem Rhythmus für zulässig erklärt. Eine solche Betonung darf man aber, meine ich, nur dann für daktylischen Rhythmus zugeben, wenn sie derselbe Dichter auch in trochäischem Rhythmus hat, sonst muss man darin einen Rest der alten Silbenzählung sehen.

Unter den Aenderungen, welche Bartsch an der Ueberlieferung vornimmt, sind die beiden folgenden zu willkürlich:

120, 8 *ëz* hinter *niemen* gestellt,

18 *dane irret riechende hûs noch daz triefende dach.*

Im letzteren Verse ist ausserdem der eingeschobene bestimmte Artikel nicht gut. Die übrigen Aenderungen, die Bartsch z. T. von Pfeiffer und Haupt übernommen hat, sind zwar auch ziemlich stark, aber man muss eben berücksichtigen, dass die Ueberlieferung des Liedes eine sehr schlechte ist.

§ 51.

Die beiden Aenderungen, welche ich trotzdem oben zu willkürlich genannt habe, betreffen den 8. Vers der Strophe. Derselbe hat in der 1. und 2. Strophe, wenn 120, 18 die Negationspartikel *en-* mit *da* verschmilzt 11, in der 3. und 4. Strophe dagegen 14 Silben. Bartsch hat die Silbenzahl in den beiden ersten Strophen zu erhöhen versucht, mir scheint, wie gesagt, mit wenig Glück. Pfeiffer will umgekehrt die Silbenzahl in den beiden letzten Strophen herabsetzen, indem er 120, 28 *von himelrîche* und 121, 10 *dës lîbes* als erklärende Zusätze des Schreibers streicht. Sie machen allerdings den Eindruck solcher, wie sie sich bei dem weit verbreiteten und vielfach poetisch verwerteten Gedanken leicht einstellen konnten, der Sinn ist ohne sie völlig klar, der Ausdruck poetischer. Durch ihre Tilgung erhalten wir in den Versen die regelmässige romanische Cäsur und dementsprechend rein daktylischen Rhythmus. Das ist ein Grund für dieselbe, denn wir werden sehen, dass die gewöhnliche romanische Cäsur in dem Liede sehr sorgfältig beobachtet ist. Zudem scheinen sich solche Schreiberzusätze auch in andern Versen zu finden.

Auch 120, 26. 27. 121, 9 sind um 3 Silben länger, als die entsprechenden Verse in den übrigen Strophen. Bartsch streicht deshalb 120, 26. 27 *wunder* (im letzteren Vers auch Pfeiffer), das in den beiden Versen gehäuft erscheint. Der Ausdruck wird dadurch besser als in Ms. F. und der eine Vers erhält rein daktylischen Rhythmus:

nu schôwet, daz ër an dër reinen begie
und merkt, alliu wunder des gên dëm ein wint.[1])

121, 9 streichen alle *bî tage,* mir scheint eher *gëlt im* verdächtig, da wir die 1. Person Plur. erwarten, wie vorher und nachher. Pfeiffer und Bartsch schreiben deshalb *gëlten,* vielleicht ist aber 121, 8 als Zwischensatz aufzufassen und *gëlt im* als Zusatz des Schreibers, der den Zusammenhang der Sätze nicht erkannte, also:

wir súln durch niht lâzen bereiten dën wirt[2]),
dër úns hât gebórget dahër mangen tác, bî tage

d. h. „wir sollen nicht unterlassen, den Wirt zu bezahlen, so lange es Tag ist". Denn nicht auf Bezahlung überhaupt, sondern auf rechtzeitige Bezahlung dringt der Dichter; das lehrt die Zusammenstellung, sowie die bekannten Bibelsprüche, denen diese Gedanken offenbar entnommen sind (Wirket, so lange es Tag ist, es kommt die Nacht u. s. w.).

Was ich hier gebe, sind nur Vermutungen, ich bin weit entfernt, bei der unsicheren Ueberlieferung des Liedes, sichere Entscheidung über diese Fälle treffen zu wollen.

Zu bemerken ist auch, dass alle die eben erwähnten Fälle, in denen ich Schreiberzusätze vermute, den beiden letzten Strophen des Liedes angehören.

§ 52.

Wie steht es nun um den Rhythmus? Dass die 9 ersten Verse jeder Strophe zu der Art gehören, deren Entwickelung

1) Haupt streicht 120, 26 *an dër reinen,* 27 *und merket.* Gegen die erste Streichung spricht, dass dann 120, 28 *si* ganz in der Luft schwebt.

2) So Pfeiffer, indem er den einfachen Infinitiv als Objekt zu *lâzen* setzt, *wir* Hs. konnte leicht aus dieser oder der vorhergehenden Zeile eindringen. *en* — vor *lâzen* streichen Pfeiffer und Bartsch mit Recht. Es findet sich allerdings vorm Infinitiv, wenn *niht* unmittelbar vorhergeht (vgl. Wackernagel, Fundgr. I, 274), aber einmal gehört hier *niht* gar nicht zu *lâzen* und dann hätte die Negation doch wohl ihre Stelle vor *suln.* Die Pfeiffer'sche Fassung des Verses empfiehlt sich auch dadurch, dass sie auf die einfachste Weise den daktylischen Rhythmus herstellt und dieser, wie wir unten sehen werden, in den übrigen Versen des Aufgesanges teils sich natürlich ergiebt teils durch geringe und wahrscheinliche Aenderungen gewonnen wird.

aus dem romanischen Zehnsilbler wir oben nachgewiesen haben, kann, sobald man sich auch für den 8. Vers Pfeiffers Auffassung (§ 51) anschliesst, keinem Zweifel unterliegen. In vier derselben sehen wir an der Stelle der gewöhnlichen romanischen Cäsur nach der 5. unbetonten Silbe Inreim, das weist auf bewusste Beobachtung dieser Cäsur und daraus können wir nach den Resultaten der bisherigen Untersuchung weiter den Wahrscheinlichkeitsschluss ziehen, dass sich in den meisten Versen, wenigstens in der 2. Hälfte der daktylische Rhythmus rein ausprägen wird.

Und in der That ist das, wenn man die oben in § 51 gegebenen Fassungen von 120, 26 und 121, 7 annimmt, im Aufgesange der Fall. Das Schema desselben ist dann:

$\smile\underline{2}\smile$	$\smile\underline{2}$	ab
$\smile\underline{2}\smile$	$\smile\underline{2}$	ab
$\underline{4}$		c
$\smile\underline{2}\smile$	$\smile\underline{2}$	de
$\smile\underline{2}\smile$	$\smile\underline{2}$	de
$\underline{4}$		c

Es sträuben sich dagegen nach der Ueberlieferung nur:

120, 1 zu kurz um 1 Silbe.
2 zu lang um 1 Silbe.
4 zu lang um 1 Silbe.
12 zu kurz um 1 Silbe.
14 zu kurz um 1 Silbe.
15 zu kurz um 1 Silbe.
25 zu lang um 1 Silbe.
121, 4 zu kurz um 1 Silbe.
5 zu kurz um 1 Silbe.

aber 120, 1 *mîne* } Ms. F.
121, 5 *enmac* }
120, 4 *d[a]rumbe* Pfeiffer, vgl. 120, 9 *drumbe* Hs.
120, 2 *deich* Pfeiffer.
120, 12 *enstirbet* Ms. F.
120, 14/15 ganz unsicher, da am Rande nachgetragen.
120, 25 *dan* für *danne* Ms. F.
121, 4 *bestecket* Pfeiffer, doch man kann einfach Fehlen

des Auftaktes in der 2. Vershälfte annehmen, wie in der 1. Hälfte 120, 22. 24. 25 (vgl. auch unten 120, 19).

Umgekehrt steht derselbe unregelmässig 120, 23. 26. 121, 8. Den Hiatus zwischen den beiden Vershälften 121, 3 hat Bartsch mit Recht durch *unde* beseitigt, da ein solcher sowohl an dieser Stelle, wie im Innern der Vershälften in dem Gedichte sonst streng vermieden ist.

§ 53.

Im Abgesang zeigt der vorletzte Vers in allen Strophen daktylischen Rhythmus mit Auftakt.

Nur 120, 19 fehlt der letztere und ist ausserdem ein Daktylus durch Trochäus vertreten: *dâ kan von jâren*[1]) *niemen erâlten.* 120, 9 giebt die Ueberlieferung, wie gesagt, dem Sinn nach Anstoss, aber auch Pfeiffers und Wackernagels[2]) Verbesserungen geben keinen befriedigenden Gedanken, erstere: „nun wollen wir berücksichtigen, wie wenig wir darum besorgt sind“, letztere: „nun ist es uns gleichgültig, wie wenig wir darum besorgt sind“. Ich glaube, wenn man mit Pfeiffer das *en* tilgt[3]), so kann und muss man das *swie* der Ueberlieferung beibehalten: *nu ruochen, swie lützel wir drumbe gesorgen: uns ist diu* u. s. w., d. h. „nun lasst uns bedenken, so wenig Sorge wir uns auch darum machen: uns ist u. s. w.“

Ueber die beiden ersten Verse des Abgesanges wage ich am wenigsten eine Entscheidung zu treffen; denn gerade in sie fällt die Mehrzahl der starken Aenderungen, die ich oben aufgeführt habe. Nimmt man sie (zu 120, 27. 28. 121, 9. 10) an, so hat man doch 120, 8. 18. 27.[4]) 121, 9 noch keinen reinen daktylischen Rhythmus und 120, 7 nur bei Annahme doppelten Auftaktes. Die Silbenzahl von 120, 8 (11) stimmt zu der der entsprechenden Verse in den andern Strophen, wenn man 120, 28 und 121, 10 die in § 51 vorge-

1) Also an derselben Stelle wie 121, 4.

2) Nach ihm Ms. F.

3) Von *enruochen* wird später die Negation *en-* zuweilen fortgelassen (vgl. Mhd. W. II, 798b), dann konnte sie umgekehrt leicht auch einmal zum positiven *ruochen* fälschlich gesetzt werden.

4) Pfeiffers *al[liu] wunder* ist wenig glaublich.

schlagenen Streichungen vornimmt und 120, 18 *da[e]nirret* schreibt. Wenn also 120, 8. 18 sich nicht wie 120, 28. 121, 10 dem daktylischen Rhythmus fügen und sich derselbe, wie mir scheint, auch nicht durch leichte Aenderung herstellen lässt, so muss man annehmen, dass der Rhythmus in der Melodie dieses achten Verses der Strophe nicht bestimmt ausgeprägt war, also Silbenzählung. 120, 8 ist übrigens ganz unsicher und bei der Untersuchung gar nicht in Betracht zu ziehen, da auch der Sinn auf eine Verderbnis der Ueberlieferung weist.

Aehnlich liegt die Sache im 7. Verse jeder Strophe. Er hat bei Annahme der in § 51 vorgeschlagenen Aenderungen in der 1.[5]) 2.[6]) und 4. Strophe 11 und allein in der 3. Strophe 12 Silben, aber hier (120, 27) darf man wohl mit Bartsch *merk[e]t* schreiben, denn die Synkope wird erleichtert durch den vokalischen Anlaut des folgenden Wortes, vgl. 121, 12 *begrîf[e]t uns* Ms. F. (vgl. auch § 60 zu Ms. F. 80, 16). Von diesen ersten Versen des Abgesanges hat nur 121, 9 (*bî tage, ditz lëben smilzet alse͡ ein zin*) die Silbenzählung, die drei übrigen den ausgeprägten daktylischen Rhythmus mit Auftakt.

§ 54.

Bei dieser Kritik bleiben unter den ersten 9 Versen der Strophen, die sich als Nachahmungen des romanischen Zehnsilblers erwiesen haben, also nur 2 sichere (120, 18. 121, 9), in denen der daktylische Rhythmus noch nicht entwickelt ist, und gerade einem von diesen fehlt auch die gewöhnliche romanische Cäsur, die sonst überall streng durchgeführt ist und mit eventuellen Satzeinschnitten fast überall zusammenfällt.

Die daktylischen Verse machen hier also, wenn man die ganz unsicher überlieferten Verse 120, 8. 14. 15 überhaupt ausser Berechnung lässt, $93^{31}/_{33}$ proc. der Gesammtsumme aus, d. i. einer der höchsten Sätze, die wir bisher gefunden haben. Dieser vorgeschrittenen Entwickelung der Verse entsprechen nun 2 Erscheinungen:

---

5) Wenn man *owê* mit Silbenverschleifung liest.

6) *unde* Bartsch.

1. Die Zahl der Verse, welche den daktylischen Rhythmus schon in der 1. Hälfte vor der Cäsur ausgeprägt haben, ist eine grössere, als in den bisher behandelten Liedern, nämlich 9 (120, 3. 9. 12. 26. 27. 121, 6. 7. 10. 11), freilich ist er auch hier noch schärfer in der 2. Hälfte ausgeprägt, nämlich in 26 Versen (120, 3—7. 9. 11—14. 16. 17. 19. 21. 23—26. 121, 1. 3—7. 10. 11). Die ersteren 9 Verse haben wieder alle Auftakt ausser 120, 3 (vgl. § 30).

2. Am Schluss erscheint ein Vers mit 5 rein daktylischen Takten [1]) und ein solcher setzt die volle Entwickelung des daktylischen Rhythmus, die, wie wir gesehen haben, innerhalb des Zehnsilblers und, wie wir sehen werden, nur innerhalb dieses geschah, voraus. Der Vers hat in allen 4 Strophen einen deutlichen Einschnitt im 3. Takte, wir werden sehen, wie dieser Umstand auf die Art seiner Entwickelung führt und sich aus derselben erklärt.

Ich halte es unter diesen Umständen nicht für unmöglich, dass der Henricus de Kolmas, welchen Urkunden 1274—1279 bezeugen, mit unserem Dichter identisch sei, unter der Voraussetzung, dass das Lied seiner Jugend angehört, etwa der Waltherschen Periode des Minnegesangs.

---

1) Denn 120, 10 schreibt Bartsch mit Recht *bittere* (vgl. 120, 1 *mîne* Ms. F.), 120, 10 *hônege ver-*, 121, 2 *himel und die* — *tugenden be-* mit Silbenverschleifung auf der Hebung, wie 120, 2 *entflogen mit dën*, 5 *lëben ist un-*, 21 *bîlen unser*, 121, 3 *zôgen vaste*. Auftakt hat nur 121, 12.

II.

Dichter, in denen sich die Rhythmuslosigkeit bis zum rein daktylischen Rhythmus entwickelt.

§ 55.

In allen den Liedern, welche wir bisher behandelt haben, finden sich noch Reste der alten Silbenzählung, in den letzten allerdings nur noch geringe, so dass die Entwickelung des daktylischen Rhythmus in ihnen fast vollendet erschien. Die Dichter, zu deren Betrachtung wir jetzt übergehen, zeigen in einigen ihrer Lieder die Entwickelung nun wirklich vollendet, in anderen dagegen noch zum Teil ziemlich bedeutende Reste der Silbenzählung. Daraus im einzelnen Falle für die letzteren frühere Enstehungszeit, als für die ersteren zu folgern, scheint höchst bedenklich, denn einmal ist es nicht ausgeschlossen, dass ein Dichter, dem es gelungen war, durch ein Lied den rein daktylischen Rhythmus durchzuführen, in einem späteren teilweise in die alte Silbenzählung zurückfiel, und dann kennen wir ja die Melodien nicht, wissen nicht, in wieweit sie den Rhythmus der Verse beeinflussten.

Rudolf v. Fenis.

Ms. F. 80, 1 ff. 25 ff.

§ 56.

An die Lieder dieses Dichters knüpft Pfaff die metrische Untersuchuug Z. f. d. A. XVIII, von der die meinige ausgegangen ist, ich stimme also ihren Resultaten im Wesentlichen bei. Nach Pfaff hat Paul Beitr. II, 434 ff. die Lieder in derselben Tendenz, wie jener, aber noch näher eingehend auf die einzelnen Verse, behandelt, und indem ich seine Ansichten

zu kritisieren versuche, wird sich meine eigene Auffassung am einfachsten ergeben.

Er, wie Pfaff, beansprucht für die beiden ersten Lieder Rudolfs eine Sonderstellung in metrischer Beziehung, indem er nachweist, dass sich in ihnen im Gegensatze zu den übrigen Liedern des Dichters weder jambischer noch daktylischer Rhythmus durchführen lasse.

§ 57.

1. Jambischer Rhythmus

lässt sich nach Paul im ersten Liede in 18 Versen durchführen. Diese Zahl ist zu hoch gegriffen, denn 80, 19 *g[e]ruoche* ist zu hart für diesen Dichter.[1]) Auch 80, 23 ver-

1) *e* von *ge-* fällt nur vereinzelt vor *n* d. h. einem derjenigen Consonanten, vor denen diese Elision überhaupt am frühsten eintritt. Vgl. 84, 9 *gnuoc* B, womit zugleich der unregelmässige Auftakt beseitigt ist (vgl. § 65 Anm. 2). Vor *w* ist die Elision nicht überliefert und 84, 12. 15. 18, wo sie in Ms. F. und von Bartsch (Liederd. S. 23) vorgenommen ist, halte ich sie nicht für nötig. Denn der doppelte Auftakt 84, 12 *bî ge-* wäre sehr leicht, ausserdem kann man auch, da im Aufgesange des Liedes die Mehrzahl der Verse auftaktlos ist, schreiben: *bî gewált[e]* (vgl. 82, 4 *hûs'* B). 84, 15 vermutet Paul Beitr. II, 435 richtig *grôźen gewált* mit schwebender Betonung, da im Abgesange Auftakt die Regel ist. 84, 18 könnte man 5 Hebungen annehmen, dafür scheint auch 84, 27 zu sprechen, aber 84, 36 hat nur 4 Hebungen und zudem hat Rudolf in diesem Liede ein Lied von Peire Vidal (vgl. Bartsch, Liederd. S. 320) so genau selbst in der Reimstellung nachgeahmt, dass man geneigt sein wird, auch die Länge des letzten Verses jeder Strophe gleich der der übrigen Verse dem Muster entsprechend anzunehmen. Trotzdem ist die Elision *g[e]walt* nicht nötig, sondern der Vers mit doppeltem Auftakte zu lesen (*daz durch rëht*). Ein solcher findet sich nach der Ueberlieferung 80, 10 *sînen,* 81, 22 *mîne,* 82, 16 *swenn ich* und vielleicht 84, 12 *bî ge-* (vgl. oben). Wie der letzte Fall, sind allerdings auch die beiden ersten unsicher, denn 81, 22 *wël[le]nt* Ms. F. ist glaublich in einer Gegend, in welcher diese Form früh bis zu *wënt* verkürzt wurde (vgl. Whd. Mhd. § 404) und 80, 10 könnte man *sîn[e]n* schreiben, obwohl ein analoges Beispiel bei Rudolf fehlt. Aber 82, 16 scheint mir Haupts Conjektur *so ich* für *swenn ich* gewagt, denn es wäre viel wahrscheinlicher, dass ein Schreiber, der *swenn ich* vorfand, *so ich* dafür eingesetzt hätte in Erinnerung an Vers 9. 12, als dass er *so ich,* das er vorfand, durch *swenn ich* ersetzt haben sollte, um die Corresponsion mit 82, 17 *swenn ich von ir kêre* auch äusserlich darzutsellen. Schwerer, als dieser, ist

bietet die Ueberlieferung jambische Auffassung. Bartsch liest nämlich diesen und den folgenden Vers mit Recht nach C:

noch dannoch fürhte ich mêre, daz si
mich von allen mînen fröuden vertrîbe.

si reimt dann auf 80, 17 *gewin*, 20 *hin* mit derselben Ungenauigkeit, wie so oft *e* auf *en* (vgl. 80, 21 : 24. 81, 30 : 32). Auch 80, 17 : 20 behalte ich also die Ueberlieferung bei, denn Haupts Conjectur ist einmal sehr gewagt und dann scheint sie mir auch keinen Sinn zu geben, wenigstens keinen, der in den Zusammenhang passte. Vers 20 *diu nôt* kann nach dem Vorhergehenden doch nur darin bestehen, dass er der Geliebten bisher vergebens gedient hat. Nun ist es ein sehr verbreiteter Gedanke bei den Minnesängern, dass die Dame, wenn sie sie nicht erhören wolle, ihnen doch wenigstens gestatten möge, ihr weiter zu dienen. Das liegt auch in Vers 19, wenn man 'z auf Vers 18 *daz ich ir diene* bezieht. Dazu passt aber wieder nicht Vers 18 *wan ich mac ëz mîden*, denn das Unglück des Dichters ist es ja eben, wie er in den beiden ersten Strophen gesungen hat, dass er weder die Geliebte gewinnen noch von ihr lassen kann. Das führt dazu, zu schreiben: *wan i'n mac ëz mîden* (vgl. 83, 5. 84, 2). Vers 18 *daz ich ir diene* müsste nun abhängen von Vers 17, aber was sollte das heissen? Vers 18 u. 19 mit ihren gleichen Reimen konnten beim Abschreiben leicht umgestellt werden, und die ganze Stelle scheint mir einen guten Sinn nur zu geben, wenn man die beiden Verse mit der obigen leichten Aenderung umsetzt, also:

Mîn vrouwe sol nu lân dën gewin,
iedoch bitte ich si, daz siz geruoche lîden,
daz ich ir diene, wan ine mac ëz mîden,
sô wirret mir nicht diu nôt diech lîdende bin.

Vers 17 *gewin* erinnert an das Gleichnis des verlorenen Spieles, das der Dichter eben gebraucht hat. „Die Geliebte möge das gewonnene Spiel nun aufgeben (d. h. mich immer

der doppelte Auftakt, welchen die Ueberlieferung 84, 18 anzunehmen nötigt, auch nicht und danach die Elision des *e* von *ge-* bei diesem Dichter nur vor *n* gesichert.



zu locken und dann ihr Versprechen nicht zu erfüllen), doch möge sie gestatten, dass ich ihr weiter diene, da ich es nicht lassen kann, dann wird die Not, die ich leide (dass sie mich nicht erhört), erträglich.“ 2)

Vers 80, 20 lässt sich nun aber nicht jambisch lesen, Paul selbst nennt die Kürzung *līd[e]nde*, welche dazu nötig wäre, etwas hart. Ebenso wenig verstehe ich, wie Paul 80, 14 jambisch lesen will. 80, 8 ist auffallend *hine vertrîbet*, *hine* ist überflüssig und erscheint in den Beispielen, welche das Mhd. W. IV, 88ª für *vertrîben* = hinbringen anführt, nirgends mit demselben verbunden. Streicht man es aber, so lässt auch in diesem Verse jambischer Rhythmus sich nicht durchführen. 80, 21. 24 hält Paul Einschiebung eines Wörtchens für nötig, um irgend einen Rhythmus herzustellen. Der Sinn verlangt eine solche nicht, also jedenfalls haben wir in der Ueberlieferung keinen jambischen Rhythmus.

Danach schmilzt in Rudolfs 1. Liede die Zahl der Verse, in welchen jambischer oder trochäischer Rhythmus nach der Ueberlieferung vorhanden ist oder sich leicht herstellen lässt, auf 12 zusammen: 80, 2. 5. 7. 9. 10. 11. 12. 13. 15. 16. 18. 22.3)

---

2) Vers 22 schreibt Haupt *swacher* für *schœner*. Aber wie sollten wir uns eine solche Entstellung des Textes erklären? Und dann geben mit dieser Conjektur wohl Vers 21. 22 einen vernünftigen Gedanken, aber ich sehe den logischen Zusammenhang derselben mit den folgenden Versen nicht ein. Diese sagen: „ich fürchte mehr, dass sie mich aller Freuden beraube“, danach muss vorher von einem Benehmen der Geliebten die Rede gewesen sein, durch welches dieses nicht geschehen, welches dem Dichter noch einigen Trost übrig lassen würde, und dann passt *schœner gruoz,* wenn man *gruoz* hier = Abschiedsgruss nimmt (vgl. Mhd. W. I, 583 b) und schreibt: *ir schœner gruoz scheid'ĕt mich von ir lībe* (zu *ĕt* bei Wünschen und Aufforderungen vgl. Mhd. W. I, 413 a).

Der Gedankengang der ganzen Strophe ist dann:

1. sie möge das gewonnene Spiel aufgeben, doch möge sie sich meinen Dienst weiter gefallen lassen,
2. will sie mich aber von ihr vertreiben, so geschehe es wenigstens mit freundlichem Abschiedsgrusse,
3. vorläufig fürchte ich aber mehr, dass sie mir alle Freude benehmen wird.

3) 80, 10 Paul will *ein* streichen, näher liegt es wohl *da* zu tilgen (vgl. zu Er. 1060, Iw. 6500, Parz. 218, 26. 656, 11, Ms. F. 209, 18 und Rudolf v. Fenis selbst 84, 22).

Im 2. Liede Rudolfs ist die Zahl dieser Verse grösser.

81, 20 meint Paul, es würde jambischer Rhythmus hergestellt, wenn man schriebe: *nu lieze ichz gérne, möhte ích ëz lân*, aber Rudolf meidet den Hiatus[4]), man könnte hier also nur trochäischen Rhythmus bekommen: *nú lieze ích ëz gërne, möhte ichz lân.* 81, 26 sehe ich nicht, wie man, auch wenn man *deist* schriebe, einen fünffüssigen jambischen Vers erhalten könnte. 81, 15 ist die Betonung *niemér*, die Paul voraussetzt, nicht notwendig, der Vers kann durch Elision mit dem vorhergehenden verschmelzen, also: *stæte únd weiz dóch wol deich sîn niemer lôn gewinne.* Ebenso ist 81, 2 *iemér* unnötig, sondern wie Paul selbst kurz vorher vorgeschlagen hat: *si wil deich iemer diene an sólche stát.* Die Betonung *niemér, iemér,* die dann Paul noch 81, 29. 7 als Bedingung für jambische Auffassung anführt, sowie die Verletzungen des Wortaccents 80, 25. 81, 14. 12 sind bei Rudolf v. Fenis unzulässig.[5])

Es lassen sich danach 21 Verse in diesem Liede als trochäische oder jambische lesen respective herstellen: 80, 27. 81, 1—6. 8. 9. 11. 13. 15—17. 18. 20—23. 27. 28.[6])

80, 15 vgl. PBb. II, 433. 434.

80, 16 *geheiz[e]t* Paul ibid.

80, 22 vgl. die vorige Anm.

4) Vgl. § 60 Anm. 1.

5) Denn der grossen Anzahl solcher Verletzungen in den 56 Versen der beiden ersten Lieder würden in den 160 Versen der übrigen Lieder des Dichters nach der Ueberlieferung nur 7 Fälle entsprechen: 82, 2 (im 2. und 3. Fusse), 3 (im 4. Fusse), 7 (im 1. Fusse), 10 (im 2. Fusse), 84, 15 (im 1. Fusse), 16 (im Reime). Davon sind die ersten 5, welche dem 3. Liede des Dichters angehören, wie die Untersuchung des Rhythmus desselben (§ 66 Anm. 3) ergeben wird, nicht mit in Betracht zu ziehen, und von den beiden übrigen betrifft der eine den 1. Versfuss, wo schwebende Betonung nicht auffallen kann, der andere gehört zu den auch bei den älteren Dichtern häufigen Fällen, dass der Ton unter dem Reime auf einem ursprünglich zweiten Compositionsgliede ruht.

6) 81, 2. 5 *deich,* 3 *dienest* Ms. F., 6 *magëz* Paul oder *in[e]* nach C, 13 *i'r* Paul, 15. 20 vgl. oben, 21. 22 *wël[le]nt* Paul, vgl. Anm. 5.

§ 58.

2. Daktylischer Rhythmus

lässt sich nach Paul im 1. Liede höchstens in 17 Versen durchführen. 80, 12 nimmt er dabei wieder Hiatus an, den der Dichter sich nicht gestattet. 80, 13 halte ich allerdings Pauls Aenderung nicht für zu gewagt: *dër grôzen list[e] die [diu] Minne wider mich hâte.* Haupt will *wider mich* streichen, aber Paul weist dies mit Rücksicht auf das provenzalische Original zurück. *diu* fehlt nach C und Rudolf gebraucht *Minne* oft ohne Artikel (80, 1. 25. 81, 34. 82, 2. 85, 27, dagegen mit Artikel 81, 17. 37. 82, 36. 83, 18), *list'* als Gen. Plur. wäre allerdings etwas harte Apokope, aber vielleicht darf man es als Gen. Sing. Fem. auffassen.[1]) 80, 20 *wirr[e]t* Paul ist keine harte Synkope, auch Lachmann nimmt sie Parz. 647, 10 gegen alle Hss. an. 80, 23 liest Paul *nóch dannoch fürhte ich mê[re] daz si mich,* übersieht dabei aber wieder den Hiatus, und ausserdem halte ich seine Abteilung der beiden letzten Verse des Liedes überhaupt nicht für richtig (vgl. § 57 am Anfang).

Aber noch 2 Verse, die Paul nicht anführt, könnte man daktylisch lesen: 80, 1 *gewan ich* mit schwebender Betonung am Anfange[2]), 80, 15 *leitet* ebenso, da der Vers durch Elision mit dem vorhergehenden verschmelzen kann, wenn man nicht *leit[e]t* synkopieren will.

So lassen sich allerdings allenfalls 16 Verse im 1. Liede daktylisch lesen: 80, 1—6. 8—11. 13—14. 17. 18. 20. 22.[3])

Im 2. Liede führt Paul 20 derartige Verse auf. Unter ihnen liesse sich aber 81, 15 nur mit der Betonung *niemér* oder der Synkope *gwinne* daktylisch lesen und zu ersterer vgl. zu 81, 2 § 57, zu letzterer § 57 Anm. 1. 81, 14 ist *mê[re]* unnötig,

1) *list* als Fem. findet sich zwar besonders bei md. Schriftstellern, aber Rudolf hat noch eine Eigentümlichkeit mit md. Dichtern gemein: 82, 22 : 25 *riet*: *geschiet.* Dieses *geschiet* ist durch Reim oberd. bewiesen nur im Lanzelot, bei Boner und Rudolf v. Fenis, also in dem Landstrich vom Thurgau bis Neuenburg. Bair. kommt nur *geschicht* vor, nicht *geschiet* nach Weinholds Beispielen Mhd. Gr. § 112.

2) Vgl. 84, 15 (§ 57 Anm. 1).

3) 80, 8 vgl. § 57, 80, 10 vgl. § 57 Anm. 3, 80, 13 vgl. Anfang dieses §, 80, 17 *sól lâzen nú dën gewin* Paul, 80, 20 *wirr[e]t* Paul.

sondern *iemer* mit schwebender Betonung am Versanfange. 81, 7 *hërz[e]* wäre zu starke Apokope für Rudolf.[4])

Dagegen könnte man allenfalls noch daktylisch herstellen 81, 10 *darum[be]*, wo Apokope durch das anlautende *m* des folgenden Wortes erleichtert würde (vgl. zu Iw. 2754) und 81, 22: *mîne sinne wëlnt*[5]) *durch daz niht von ir scheiden.*

Demnach sind die 20 Verse, in welchen Durchführung des daktylischen Rhythmus möglich ist, nach meiner Meinung folgende: 80, 26. 27. 81, 2. 3. 5. 6. 8—11. 13. 14. 16. 20—24. 26. 29.[6])

§ 59.

3. Rhythmus aus daktylischen und jambischen Versen gemischt ist schliesslich noch als eine Möglichkeit in den beiden Liedern zu berücksichtigen. Dass auch ein solcher nicht vorliegt, zeigt eine Zusammenstellung der Verse, welche nur nach dem einen oder dem anderen Rhythmus oder nach keinem von beiden gelesen werden können.

a) 80, 1 ff.

	I.	II.	III.
1.	nur daktylisch [1])	—	nur daktylisch.[3])
2.	—	—	—
3.	nur daktylisch	—	w. dakt. n. troch.
4.	nur daktylisch	nur trochäisch	nur daktylisch [3])
5.	—	—	w. dakt. n. troch.
6.	nur daktylisch	nur daktylisch	—
7.	nur trochäisch	—	—
8.	nur daktylisch [2])	nur trochäisch [2])	—

b) 80, 25 ff.

	I.	II.	III.	IV.
1.	w. dakt. n. tr.	—	nur daktylisch [5])	—
2.	nur dakt.	w. dakt. n. tr.[4])	nur trochäisch [4])	—

---

4) Apokope vor konsonantischem Anlaut des folgenden Wortes bei Rudolf nur 82, 4 *hûs'*, 8 *wær'*, 25 *ze jungest'*.

5) Vgl. § 57 Anm. 1.

6) 81, 3 *dienest* Ms. F., 81, 26 *d[a]runder* vgl. 82, 21 *d[a]ran* Ms. F.

1) Vgl. § 58. 2) Vgl. § 57. 3) Vgl. § 58 Anm. 3.

4) Vgl. § 57. 5) Vgl. § 58 gegen Ende.

3.	—	—	—	nur dakt.
4.	nur troch.	—	nur troch.	w. dakt. n. tr.
5.	—	nur dakt.[6]	nur troch.	nur dakt.[7]
6.	—	—	w. dakt. n. tr.	nur troch.
7.	nur troch.	w. dakt. n. tr.	—	nur troch.
8.	—	—	—	nur dakt.

Wollte man bei der Annahme von daktylischem Rhythmus Vertretung des Daktylus durch Trochäus zugeben, so würden dennoch folgende Verse sich nicht fügen:

in a 80, 19,

in b 81, 4. 17. 19,

Ausserdem erhielten wir neben dieser Vertretung:

80, 1. 81, 1. 7. 15. 28 Auftakt,

80, 7 *únd ouch mit nihte wíderkomen kán* Silbenverschleifung auf der Hebung d. h. alle diese Verse haben die regelmässige Silbenzahl des Zehnsilblers.[8]

§ 60.

Wie steht es nun mit der Silbenzahl in den Versen überhaupt?

a) 80, 1 ff.

	I.	II.	III.
1.	10	10	10
2.	11◡	13◡	11◡
3.	11◡	11◡	12◡
4.	10	9	11
5.	11◡	11◡	10◡
6.	12◡	12◡	11◡
7.	10	10	9
8.	11◡	11◡	11◡

Dabei setze ich voraus:

I, 2 *wider* vgl. II, 5.

8 [*hine*] vgl. § 57.

II, 1 *mirst*

2 [*da*] vgl. § 57 Anm. 3.

6) Vgl. § 58 gegen Ende.

7) Vgl. § 58 Anm. 6.

8) Ueber das Bedenkliche einer solchen Methode vgl. auch § 14 am Schluss.

5 *list[e]* — *[diu]* vgl. § 58 Anfang.
wider vgl. I, 2.
7 *leit[e]t* oder Verschmelzung mit dem vorigen Verse durch Elision, vgl. § 58.
8 *geheiz[e]t* nach Paul, die Synkope erleichtert durch den folgenden Vokal, vgl. auch zu Ms. F. 120, 27 § 53 am Schluss.
III, 1 *nu* nach C.
lâzen.
4 *wirr[e]t* — *diech*, vgl. § 58.
7, 8 } vgl. § 57 Anfang.

Um je eine Silbe zu kurz sind danach nur 80, 12. 23. 21. Die beiden ersten Verse haben allerdings die erforderliche Silbenzahl, wenn man annimmt, der Dichter habe in den Versen, welche nach dem Principe der Silbenzählung gebaut sind, nicht, wie in den rein trochäischen und daktylischen Versen, den Hiatus vermieden.[1]) Aber zu dieser Voraussetzung hat man keine Berechtigung, da unter den Versen der beiden ersten Lieder des Dichters einige auch bei derselben die erforderliche Silbenzahl nicht haben.

In den 3 zu kurzen Versen haben wir, wie in den früheren Fällen, einmalige Ligatur von 2 Tönen anzunehmen, in den um 1 Silbe zu langen 80, 6. 14. 19. 20 Auftakt, 80, 10 doppelten Auftakt[2]), wenn wir nicht *sîn[e]n* schreiben wollen.

§ 61.

Die Auffassung der einzelnen Verse in diesem Liede erfährt aber noch einige Modifikationen, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf die Cäsur richten. Von den 24 Versen haben 18 die gewöhnliche romanische Cäsur, und dass dies

---

1) In den Liedern mit trochäischem oder rein daktylischem Rhythmus kommen nur 2 Fälle von Hiatus vor: 82, 30 *beide unsánfte*, 85, 26 *beide úzerhálp*, aber

a) *beide* scheint bezüglich des Hiatus eine Ausnahmestellung einzunehmen (vgl. § 156 Anm. 1),

b) in 82, 30 fiele der Hiatus in die Cäsur, nun ist aber in A *beiden* überliefert, und das passt viel besser in den Zusammenhang. In 85, 26 ist *beide* nur in C, in E *beidenthalben ûzen* überliefert.

2) Vgl. § 57 Anm. 1.

nicht etwa Zufall ist, ergiebt der Umstand, dass von den 12 dieser Verse, welche einen Satzeinschnitt in ihrem Innern aufweisen, 11 die Cäsur mit diesem zusammenfallend zeigen. Die Cäsur fehlt nach der obigen Auffassung der Verse nur 80, 1. 2. 8. 15. 20. 24, im letzten Verse fällt überhaupt kein Wortende an die betreffende Stelle, in den 5 ersten würde die Cäsur Präposition und Artikel von ihrem Nomen trennen. Die Genauigkeit, mit der im Allgemeinen die Cäsur beobachtet ist, muss aber veranlassen, sie auch 80, 2 (hinter *ir*) und 80, 8 (hinter *zît* und dann *hine* [*ver*]*trîbet*) anzunehmen, da die Unregelmässigkeiten, welche diese Annahme mit sich bringt (für beide Verse Auftakt), ihre Analogie, wie wir gesehen haben, in anderen Versen des Gedichtes finden.

Auch 80, 1 die Cäsur hinter *Minnen* und dann zugleich unregelmässigen Auftakt und einmalige Vertretung des Daktylus durch Trochäus anzunehmen, hindert dasselbe Bedenken, wie ich es § 59 am Schluss angedeutet habe.

So bleiben nur 4 Verse ohne die Cäsur. Diesem Verhältnisse entspricht in der früher beobachteten Weise der daktylische Rhythmus.

Die 14 Verse, in welchen sich derselbe natürlich und ohne empfindliche Verletzung des logischen Accentes ergiebt (80, 2—4. 6. 9—11. 14. 17. 18. 22 und mit Vertretung eines Daktylus durch Trochäus 80, 12. 21. 23), haben alle die besprochene Cäsur, dagegen in keinem der 4 Verse, welche dieselbe nicht haben, ergiebt sich der daktylische Rhythmus natürlich, 80, 15. 24 gar nicht, 80, 1. 20 nur mit starker Verletzung des logischen Satzaccentes:

gewan[1]) *ich zé Minnen ie guoten wân*

so wirrt mir nicht diu nôt diech lîdende bin.

Allerdings hat nun 80, 5 die gewöhnliche romanische Cäsur und den daktylischen Rhythmus nur mit starker Verletzung des Satzaccentes: *mir ist als dëm, dër ûf dën boum dâ stîget,* und 80, 7. 8. 13. 16. 19 haben die gewöhnliche romanische Cäsur und gar keinen daktylischen Rhythmus, aber das spricht nicht gegen meine Annahme eines Zusammenhanges zwischen beiden, da ich denselben von vornherein

1) Vgl. § 58.

nicht als notwendig, sondern nur als möglich angesetzt habe und diese Möglichkeit, die sich in der That als die Mehrzahl der Fälle ergeben hat und weiter ergeben wird, für meine Erklärung der Entwickelung des daktylischen Rythmus genügt. Auch die deutliche Ausprägung dieses Rhythmus zeigt wieder den gewöhnlichen Zusammenhang mit der Cäsur, denn die erste Provisorische hat sie nur

nach dem Wortaccent 80, 8. 14,
nach dem Satzaccent 80, 2. 10. 15.

Diese Verse haben alle Auftakt (vgl. § 30).

§ 62.

b) 80, 25 ff.

	I.	II.	III.	IV.
1.	10◡	12◡	11◡	12◡
2.	11◡	11◡	11◡	11◡
3.	12◡	11◡	11◡	11◡
4.	11◡	11◡	11◡	11◡
5.	10	11	9	11
6.	10	10	11	9
7.	10	9	10	10
8.	11◡	11◡	11◡	11◡

Dabei setze ich voraus:

I, 5 *deich* vgl. § 57.
6 *dienest* Ms. F.
8 *wær[e]* vgl. 82, 8 *wær da hin* C.

II, 2 *deich.*
5 *darum[be]* vgl. § 58 gegen Ende.
7 *unde͡ ëz* vgl. § 60 gegen Ende.
8 } *i'r* für *ich ir,* vgl. zu 81, 32 § 66 Anm. 3 u. § 57 Anm. 6.

III, 1 }
2 verschmilzt mit dem vorigen Vers u. *deich,* vgl. § 57.
4 *da'ch.*
6 *dâ'z.*
8 } *wël[le]nt* vgl. § 57 Anm. 1.

IV, 1 }
4 *in diene*[1]) [*durch si*].

1) Haupt streicht *allen*, Paul will dies oder *guoten* tilgen. Mein Vorschlag beruht darauf, dass mir eher *durch si* wie der Zusatz eines

IV, 5 *d[a]runder,* vgl. § 58 Anm. 6.

8 *sin* Ms. F.

Ueber die Verse, welche nach der obigen Tabelle um 1 Silbe zu kurz oder zu lang sind, gilt natürlich dasselbe, wie im vorigen Liede (vgl. § 60 am Schluss).

§ 63.

Zu beachten ist wieder die gewöhnliche romanische Cäsur. Dieselbe findet sich ausser 81, 1. 7. 14. 23 in allen Versen beobachtet, aber nicht mit so sorgfältiger Rücksichtnahme auf einen etwaigen Satzeinschnitt innerhalb des Verses, wie im vorigen Liede, denn von den 15 der Verse, welche einen solchen haben, zeigen nur 8 die Cäsur mit demselben zusammenfallend, in einigen (81, 10 hinter *swiez,* 19 hinter *dâ'z,* 15 hinter *deich*) steht sie mit der Satzgliederung in so starkem Widerspruch, dass es auffallen muss bei einem Dichter, welcher im Allgemeinen die Cäsur so sorgfältig behandelt, ja in einem Liede, wie wir sehen werden, sie durch inneren Reim hervorhebt.

Die 3 genannten Verse erregen aber auch sonst Bedenken. Bei der Auffassung, die ich bis jetzt vertreten habe, muss man sie mit Auftakt lesen und doch machen die Worte bis zum Beginne des Nebensatzes ganz den Eindruck der 1. Hälfte eines Zehnsilblers ohne Auftakt:

81, 10 *und iemer túon*

15 *und weiz doch wól*

19 *ich diene ie dár.*

Die 2. Hälfte hätte dann also 1 Silbe zu viel und nun scheint mir sich allerdings in allen 3 Fällen in derselben 1 Silbe als mindestens überflüssig herauszustellen. 81, 10 kann man wohl schreiben: *swiez doch d[a]rumb[e]* [1]) *mir ergât,* 81, 15

Schreibers aussieht, welcher den Gedanken, der oft wiederkehrt in der Minnepoesie, dadurch kommentieren zu müssen glaubte, vgl. zu 84, 4 § 65. Die Berechtigung zu einer so starken Aenderung ergiebt sich aus dem Umstande, dass sich sonst kein Vers in dem Liede findet, der die Silbenzahl des Zehnsilblers um zwei überstiege, so dass nicht wenigstens die eine dieser Silben durch leichte Aenderung zu tilgen wäre.

1) Vgl. § 58 Anm. 6.

sîn als Gen. Neutr. ist die jüngere Form und bei Rudolf v. Fenis findet sich sonst nur *ës* (83, 15. 84, 26. 29. 85, 28)[2]), das man hier mit *deich* zu *deichs* zusammenziehen könnte. 81, 19 *kan* von Sachen, die Möglichkeit bezeichnend, wird selten gebraucht (Mhd. W. I, 806 b). Vielleicht ist hier in BC des Reimes wegen geändert[3]) und der Vers lautete ursprünglich: *ich diene ie dár dâ'z mich kleine vervâ.* Der Conjunctiv kann nicht auffallen (an solchen Orten, wo).

Von den 23 Versen, in welchen sich der daktylische Rhythmus natürlich ergiebt (80, 26. 27. 81, 2. 3. 5. 6. 8 — 11. 13. 16. 19. 20 — 24. 26. 29 und mit einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus 80, 25. 81, 12. 18) hat nach der obigen Untersuchung nur einer [(81, 23) die gewöhnliche Cäsur nicht und dieser einzige der 4 Verse ohne jene Cäsur, für den sich daktylischer Rhythmus natürlich ergiebt, lässt sich eben so gut jambisch lesen. Mit der gewöhnlichen romanischen Cäsur und doch ohne daktylischen Rhythmus haben wir 81, 4. 15. 17. 25. 27 (unsicher). 28.

Dieses Lied steht also in der Entwickelung des daktylischen Rhythmus etwa auf derselben Stufe, wie das vorige: $70^5/_6$ proc. : $71^7/_8$ proc., wenn wir, wie bisher, auch die Verse, in denen der daktylische Rhythmus die Annahme unlogischer Betonung oder einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus verlangt, mit einrechnen. Dem entspricht auch die

---

2) Vgl. z. B. Heinrich v. Veldegge Ms. F. 59, 29. 64, 4, wo Haupt *sîn* Hs. durch angelehntes *ës* ersetzt hat. Vielleicht empfiehlt sich dasselbe 67, 26. Die Strophe wird symmetrisch erst bei folgender Auffassung der ersten 3 Verse:

die da wëllen hœren mînen sánc,
ich wil, daz si mirs wizzen dánc
stǽteclîche͡ und[*e*] *súnder wánc.*

Der letzte Vers ist in B so überliefert, in C anders, aber auch nur mit 4 Hebungen.

3) Vgl. 80, 27 *gedinge,* während 80, 2 *gedingen.* Wenn man 80, 21 : 24 *vertrîben* : *vertrîbe,* 81, 30 : 32 *krenken* : *gedenke* berücksichtigt, so ist in 80, 27 eine Herstellung des reinen Reimes durch den Schreiber nicht unwahrscheinlich. Vgl. auch Paul Beitr. II, 436 zu 83, 23. *vürhten* mit folgendem blossen Conjunktiv scheint Wiederholung des Pronomens im Nebensatze verlangt zu haben (vgl. die Beispiele Mhd. W. IV, 386b).

Zahl der Verse, in denen sich der daktylische Rhythmus schon in der ersten Hälfte ausprägt, nämlich:

nach dem Wortaccent 80, 25. 26. 81, 18. 24,
nach dem Satzaccent 80, 27. 81, 6.

Die beiden letzten Verse haben wieder Auftakt (vgl. § 30), die vier ersten nicht und sie haben auch ausser 80, 25 nicht eigentlich daktylischen Rhythmus, sondern die Form –◡–– und bilden damit einen Beweis für die Richtigkeit meiner Vermutung über die Entstehungsart des daktylischen Rhythmus vor der Cäsur.

§ 64.

Während nach den Untersuchungen § 57 ff. in den ersten beiden Liedern sich etwa gleich viele Verse jambisch und und daktylisch lesen lassen, sehen wir im 5. Liede (83, 11 ff.) die Entwickelung des daktylischen Rhythmus schon auf einer höheren Stufe (vgl. § 120). Denn:

1. rein daktylischer Rhythmus lässt sich lesen in 11 Versen (83, 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 20. 21. 24), rein trochäischer mit 5 Hebungen nur in 3 (83, 14. 15.[1]) 16),

2. der daktylische Rhythmus ergiebt sich danach in allen Versen, welche die volle Silbenzahl des Zehnsilblers haben, natürlich und deshalb können wir ihn auch 83, 19. 22. 23, welche um 1 oder 2 Silben zu kurz sind[2]), mit ein- resp. zweimaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus annehmen, so dass der daktylische Rhythmus hier durch das ganze Lied geht, in der 1. Strophe rein, in der 2. mit den erwähnten Unterbrechungen.

Aber sehr fliessend ist der daktylische Rhythmus in diesem Liede noch nicht, er bringt stark unlogische Betonungen mit sich: 83, 13. 23 *víl,* 14 *díe fliuhe͡ ich wán,* 20 *vón ir,* 21 *nâch mînem.* Sie haben allerdings in trochäischem Rhythmus bei dem Dichter ihre Analogien: 84, 37 *ích was lĕ́dec,* 85, 3 *dó wolt ích,* 7 *mán sagt mír,* 19 *án ir,* aber die Häufigkeit und grössere Empfindlichkeit der Fälle in unserm Liede scheint doch zu verraten, dass der daktylische Rhyth-

---

1) *mirs* C.
2) Denn Hiatus darf nicht zugegeben werden, vgl. § 60 Anm. 1.

mus dem Dichter noch unbequem war. Man beachte nun, dass die genannten 5 Verse zugleich diejenigen sind, welchen im Gegensatze zu den 9 andern die gewöhnliche romanische Cäsur fehlt, denn 83, 14 würde sie die einleitende Conjunktion von ihrem Satze, 83, 20. 21 die Präposition, 83, 23 das Adverbium von ihrem Nomen trennen.

In der 1. Vershälfte ist der daktylische Rhythmus nirgends ausgeprägt und dem entspricht, dass alle Verse auftaktlos sind (vgl. § 30).

§ 65.

Fliessender ist der daktylische Rhythmus schon in den Strophen 83, 25 ff. und 36 ff. (vgl. § 132).

Denn ich meine, die Strophen haben, wie sie dem Inhalte nach Pendants sind, auch gleiche Form, die sich in folgendem Schema darstellt:

	◡$\underline{4}$	a
	$\underline{4}$◡	b
$\underline{3}$	◡◡$\underline{4}$	cd
	◡$\underline{4}$	a
	$\underline{4}$◡	b
$\underline{3}$	◡◡$\underline{4}$	cd
	$\underline{4}$◡	e
	$\underline{4}$◡	e
	$\underline{4}$◡	e

In der ersten der beiden Strophen ergiebt sich diese Form von selbst.

83, 25 *súmer also* mit Silbenverschleifung auf der Hebung, ebenso 83, 35 *ówê wie nu.*[1])

83, 33 *sóst.*

34 *wán míner swǽre enwárt nie mêre* mit zweimaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus.

In der zweiten Strophe ist zu bemerken:

83, 36 *diu heide nóch dër vógele sánc* mit zweimaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus.

1) Die Kürzung *gnuoc* B in 84, 9 weist auf Auftaktlosigkeit des Schlussverses.

83, 37 *kán ân ir trôst mir niht vröude bringen* mit einmaliger solcher Vertretung.

84, 1+2 sind 7 Daktylen, wenn man 84, 2 *deich* schreibt.

4 *daz bîten* klappt sehr nach und ist wohl erklärender Zusatz des Schreibers.[2]) Was der Vers ausserdem in BC enthält, genügt in metrischer Hinsicht wie für den Sinn vollkommen mit einer leichten Umstellung[3]): *dur dáz ich verzáge an gúoten gedíngen* mit einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus, d. h. „Mich dünkt zu lang das, um dessentwillen ich verzage u. s. w.“

84, 5+6. Streichen wir in der Ueberlieferung das erste *von*, das vielleicht nur durch Didographie von *ver-* in den Text gekommen ist, so erhalten wir wieder die 7 Daktylen:

dâ muoz ich dúr nôt verdérben,

von ír, wan mir nie wîp so nâhe gelác.

Die beiden siebentaktigen Langverse dieser Strophe unterscheiden sich von den beiden der ersten Strophe nur durch das Fehlen des Innenreimes, den der Schreiber von C seinem bekannten Principe getreu ergänzt hat[4]), und dadurch, dass sich in Folge dieses Mangels der Einschnitt zwischen den beiden Versen, aus deren Verbindung die Langverse hervorgegangen sind, nicht so scharf markiert.

84, 9 *dóch was gnuoc grôz* B.[5])

Der daktylische Rhythmus in diesen beiden Strophen ist unzweifelhaft und bringt nur für 84, 5 eine stark unlogische Betonung *dúr nôt* mit sich, also in einem Verse, der, wie die obigen Bemerkungen zeigen, durchaus unsicher ist.

Dem entspricht nun auch, dass sich in allen Versen von 4 Hebungen die gewöhnliche romanische Cäsur findet und zwar so, dass sie mit einem etwaigen Satzeinschnitte überall zusammenfällt ausser wenn der Vers, wie 83, 35, mit einer

---

2) Vgl. zu 81, 25 § 62 Anm. 1.

3) Vgl. zu 82, 36 § 66.

4) Dieselbe Ungenauigkeit findet sich nach der Ueberlieferung (vgl. § 57) auch im 1. Liede Rudolfs. Der vorletzte Vers ist in der 1. und 3. Strophe durch Reim mit dem 1. und 4. Verse gebunden, in der 2. Strophe nicht. Zum Bau der siebentaktigen Verse vgl. §§ 131. 132.

5) Vgl. Anm. 1 und § 57 Anm. 1.

Interjektion beginnt. Von 84, 1 + 2. 5 + 6 muss man hierbei natürlich absehen, da man, wie gesagt, nicht weiss, in welchem Teile der Vers von 4 Hebungen steckt und 84, 5 unsicher ist, ebenso von 83, 36, weil, wie bemerkt, 2 Silben fehlen. Schon vor der Cäsur ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus:

nach dem Wortaccent 83, 29. 32. 84, 7,
nach dem Śatzaccent 83, 26. 84, 3. 4.

Darunter haben alle Auftakt ausser 83, 26. 84, 7.

Von diesem Liede kann man mit ziemlicher Sicherheit behaupten, dass es später entstanden sei, als die beiden Lieder, welche das Liederbuch Rudolfs beginnen. Denn da, wie wir sehen werden, alles darauf hinweist, dass sich der daktylische Rhythmus nur innerhalb des nachgeahmten Zehnsilblers entwickelte, so musste diese Entwickelung ziemlich vollendet sein, ehe der Rhythmus auf andere Verse übertragen wurde, und hier finden wir den daktylischen Vers von 3 Hebungen mit dem viertaktigen schon zu einer Einheit verbunden.

§ 66.

Völlig entwickelt, durchaus fliessend und auch nirgends von trochäischem Rhythmus unterbrochen erscheint der daktylische Rhythmus in Rudolfs 4. Liede 82, 26 ff.

2◡	◡2◡	ab
4		c
2◡	◡2◡	ab
4		c
4		c
4		d
4		c
4		d

82, 30 *beide*n A vgl. § 60 Anm. 1.

82, 36 ist zu lang. Haupt streicht *an mir,* vielleicht ist nur umzustellen[1]): *ist daz diu Minne͡ ir güete͡ án mir wil zeigen.*

82, 37 *sôst,* ebenso 83, 8.

---

1) Vgl. zu 84, 4 § 65.



82, 39. Den Gedanken des Ueberlieferten, welchen Paul Beitr. II, 436 für kaum denkbar erklärt, halte ich für ganz gut möglich. „Wenn die Minne sich gütig gegen mich beweist, so verwandelt sich all mein Kummer in Freude, aber eines erhöht noch mein Behagen, dass die, welche diese Umwandlung zu Stande bringen soll, als die herrlichste gepriesen wird“. Man muss das *ein mære* nicht auf 83, 1 allein, sondern auf 83, 1+2 beziehen.

83, 5 *en* Ms. F., wie 84, 2. 83, 10 fehlt *en* nur B (vgl. auch zu 82, 24 Anm. 3 am Ende).

83, 9 *dan[ne]* Ms. F., wie so oft.

Auftakt steht unregelmässig 86, 26. 28. 29. 83, 5.

Dem fliessenden daktylischen Rhythmus[2]) entspricht es, dass alle Verse die gewöhnliche romanische Cäsur (fast durchgehends weiblich) haben, auch 82, 39, wo sie das Zahlwort von seinem Nomen trennt, denn das Wesen dieser Cäsur, soweit sie nach der obigen Ausführung von Bedeutung für den Rhythmus des Verses ist, beruht nicht in dem Einschnitt, sondern in dem starken Accent der vorhergehenden Silbe, und 82, 39 ist *ein* stark betont.

In 5 unter den 24 Versen dieses Liedes prägt sich der daktylische Rhythmus schon in der ersten Hälfte scharf aus:

nach dem Wortaccent 82, 28. 29. 83, 3. 4,
nach dem Satzaccent 82, 26. 34. 83, 5.

Darunter sind wieder alle die Verse, welche Auftakt haben in diesem Liede (vgl. § 30)[3]).

---

2) Unlogische Betonung nur 82, 36 *ân mir,* 83, 6 *ân vröuden* d. h. so vereinzelt, wie sie sich auch in trochäischem Rhythmus bei dem Dichter findet (vgl. § 64), 83, 6 betrifft sie ausserdem den Versanfang.

3) Die Reihe 80, 1 ff. 25 ff. 83, 11 ff. 25 ff. 82, 26 ff. stellt die Entwickelung des daktylischen Rhythmus dar, bei demselben Dichter lässt sich aber auch die zum trochäischen Rhythmus im Zehnsilbler verfolgen, nämlich in dem Liede 81, 30 ff. In Ms. F. ist hier rein trochäischer Rhythmus hergestellt, aber ich glaube, nicht für alle Verse mit Recht. Paul macht Beitr. II, 435 zu 82, 2 die Bemerkung, vielleicht sei die Lesart der Hs. beizubehalten, sie weist dann auf Silbenzählung.

Hiltbolt v. Swanegou.

§ 67.

Ich ordne die Lieder, in denen sich die Entwickelung des daktylischen Rhythmus ganz ähnlich ergeben wird wie bei Rudolf v. Fenis, nach den Procentsätzen von daktylischen Versen, welche unter den Zehnsilblern, die sie enthalten, vorkommen, ohne in der Reihenfolge, die sich so ergiebt, auch die Zeitfolge ihrer Entstehung sehen zu wollen. Es wird sich für einige Fälle sogar mit ziemlicher Evidenz herausstellen, dass die letztere der ersteren nicht entspricht.

Auf absolute Geltung und Richtigkeit kann und will die im Folgenden aufgestellte Entwickelungsreihe keinen Anspruch machen, da die einzelnen Verse verschiedene Auffassungen zulassen.

82, 7 ist *daz* von Haupt ergänzt, der Vers erhält dadurch aber doppelten Auftakt, während er nach der Ueberlieferung die Silbenzahl des Zehnsilblers mit klingendem Ausgange hat.

82, 10 ist *vil* von Haupt ergänzt. Näher liegt und einfacher ist es, *unde* zu schreiben, dann stimmt wieder die Silbenzahl, aber einen bestimmten Rhythmus haben wir dann hier so wenig, wie 82, 2. 7.

81, 32 hält Paul, Beitr. II, 436 mit Recht für verderbt. Er will *ich* für *und* setzen, ich glaube auch, dass *und* zu tilgen ist, das in den Text kam, weil der Schreiber *ir* = *i'r* = *ich ir* nicht verstand (vgl. zu 81, 13. 14 § 62). Die Silbenzahl stimmt doch, denn beide Hss. haben *mêre*, also: *so'ch ie mêre singe͡, i'r ie baz gedenke.*

Danach zeigen in diesem Liede 4 Verse noch die alte Silbenzählung, die übrigen alle 5 jambische Takte d. h. die Entwickelung zu Versen der letzteren Art, die natürlich rascher ging, als die zu den daktylischen von 4 Hebungen, erscheint fast vollendet.

82, 24 muss glaube ich von 82, 23 abhängig gemacht werden, dann ist die Satzfügung besser. Die Ueberlieferung zeigt dazu den Weg:
82, 23 *hërze daz* BC,
24 *ich enhabe* C,

also:

mîn tumbez hërze daz enlíe mich niet,
in habe mich sô vërre͡ an si verwendet,
daz mir ze jungest rëhte͡ alsame geschiet.

82, 23 *alsô* BC kann aus dem vorhergehenden oder folgenden Verse stammen.

82, 24 *en* C fehlt B, wie 83, 10 (vgl. zu 83, 5 oben).

§ 68.

XIII.

Ms. H. 1, 283.

Die einzelnen Verse lassen folgende Auffassung zu:

1.	⏑5	2.	*gein.*
2.	$\underline{4}$⏑	7.	*dur daz sô.*[1])
3 a.	$\underline{3}$	8.	[*dur daz*].[1])
b.	4	8 b.	*i'r* für *ich ir.*
4.	w. d. n. tr.		
5.	⏑5⏑		
6.	⏑5⏑		
7.	⏑$\underline{4}$⏑		
8 a.	$\underline{4}$⏑		
b.	5⏑		

Also ein bestimmter Rhythmus fehlt. Die Silbenzahl ist auch ziemlich schwankend:

1.	10
2.	11⏑
3.	7
4.	9⏑
5.	11⏑
6.	11⏑
7.	12⏑
8.	11⏑

Dabei setze ich voraus Vers 2 *gein* und *dur daz* aus dem letzten Vers an den Anfang des vorletzten gerückt. Denn dadurch wird beiden Versen geholfen, während nach der

1) Vgl. unten. Der unregelmässige Auftakt, der damit hergestellt wird, wird uns noch öfter in den daktylischen und silbenzählenden Versen dieses Dichters begegnen und kann nicht auffallen, da er sich mindestens ebenso häufig in den trochäischen Versen findet: 11, 1. 26, 5. 27, 1. 5—7. 29, 1. 31, 2. 33, 4. 5. 39, 2. 44, 4. Dagegen ist er zu beseitigen 25, 5 *do'ch*, 26, 6 *ab*[*er*] *deich*, 27, 4. 28, 4. 29, 2 durch Verschmelzung des *und* mit dem vokalischen Auslaut des vorhergehenden Verses (24, 8 dann *énwirdé* wie 39, 3 *dër wæré*), 28, 8 *deich*, 29, 3 *son'*, 29, 5 *woltes* Bartsch, 33, 1 *deich s'ie*, 48, 4 *daz s'ir*. Zu 33, 8 vgl. § 76 gegen Ende.

Ueberlieferung der 7. um 1 Silbe zu kurz [2]), der 8. um 2 Silben zu lang ist. Natürlich ergiebt sich der daktylische Rhythmus nur in 4 Versen (2. 7 und mit fast durchgängiger Vertretung des Daktylus durch Trochäus 3. 4.). Alle diese, wie überhaupt alle Verse der Strophe ausser dem letzten, haben die gewöhnliche romanische Cäsur. Denn Vers 3 halte ich *von* nicht für richtig, der Ausdruck wäre bei dem folgenden *von ir süezen munde* sehr ungeschickt. Vielleicht ist *von* für *dô* verschrieben [3]), und von der Cäsur in Vers 6 gilt, was ich zu Ms. F. 82, 39 § 66 bemerkt habe. Im 8. Verse weist der Satzeinschnitt, wie 1, 3 (vgl. § 71), auf die Cäsur nach der 6. Silbe, die Tobler Versb. S. 73 nicht als solche anerkennt, jedenfalls zeigen die beiden Verse bei Annahme des daktylischen Rhythmus so unlogische Betonung, dass sie sich von rein silbenzählenden nicht viel unterscheiden (vgl. Walther 85, 33 § 82 gegen Ende).

§ 69.

XIV.

Ms. H. 1, 283.

1. Die Schlussverse der Stollen und des Abgesanges sind sicher keine Zehnsilbler, denn sie haben wenigstens 12,

---

2) Denn Hiatus darf man bei dem Dichter nicht voraussetzen. In den Liedern mit trochäischem Rhythmus (IV. IX. X. XI (Aufgesang) XII. XVI. XVII. XX—XXII) ist nur ein sicheres Beispiel von Hiatus: 25, 6 *wólte ir,* aber eben weil dies das einzige Beispiel wäre, darf man vielleicht umstellen: *wólte dáz ir wésen genǽme* oder *wólte ir wésen dáz genǽme.* 24, 1 *wie schœne ünde,* 6 *swie gërne ich* kann besonders im Versanfange nicht auffallen neben 13, 8 *díu bant,* 25, 2 *dáz tœte ich,* 28, 6 *mír vröun,* 29, 4. 49, 1 *vón ir,* 46, 4 *dáz klage ich,* 47, 6 *só mag ich,* 48, 6 *án ir* und ist der Annahme von unregelmässigem Auftakt und Hiatus vorzuziehen, weil gerade in diesem Liede der Auftakt ziemlich genau behandelt ist (vgl. Anm. 1 und § 78 Anm. 1).

3) Der Gedanke der Strophe ist nach meiner Meinung der folgende: „Ich wäre froh, wenn ich mich dessen würdig machen könnte, dass sie, als ich sie um Grosses bat, da mir ihren grossen Hass nicht ausdrückte. Wenn ich nicht mehr Gnade von ihr erführe, als dass sie mich so milde abgewiesen hat, so wollte ich ihr immer treu bleiben u. s. w.“ Die starke Interpunktion ist also ans Ende des 4., nicht des 5. Verses zu setzen, wie es auch der Gliederung der Strophe entspricht.

die meisten 13 Silben. Unter ihnen verraten entschieden daktylischen Rhythmus II, 2. 4. 7. III, 2 (*unde*) und mit einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus I, 7. III, 4 (*unde*), also $^2/_3$ der Gesammtsumme. I, 2. III, 7 lassen sich ebenfalls mit 5 dáktylischen Takten lesen, wenn man einmalige Vertretung durch Trochäus zugiebt:

sî́t ich ír nicht enbieten sol mî́n sendez klágen
û́f genấde muoz ích warten, wénne siz túot.

Da muss man denn versuchen, ob diese Auffassung nicht auch für I, 4 möglich ist, und ich glaube, man darf schreiben:

wán ich ir mí̂nen kúmber niht mác sélbe [ge]ságen.

Von diesen Versen haben I, 7. II, 2. 4. 7. III, 4 dem Sinne nach einen Einschnittt im 2. oder 3. Takte und weisen damit auf die Zusammensetzung des Verses aus einem von 2 und einem von 3 Hebungen, vgl. §§ 54. 135.

2. Die übrigen Verse haben die Silbenzahl des Zehnsilblers, aber keinen bestimmten Rhythmus.

Die Silbenzahl ist:

	I.	II.	III.
1.	11◡	11◡	11◡
3.	11◡	11◡	10◡
5.	9	10	10
6.	11◡	12◡	11◡

II, 6 *zër.*
III, 5 *edeliu.*

Der Rhythmus ist:

	I.	II.	III.
1.	a. 4̱◡	◡5◡	4̱◡
	b. ◡5◡		
3.	◡5◡	4̱◡	5◡
5.	5	w. d. n. tr.	a. ◡4̱
			b. ◡5
6.	4̱◡	◡4̱◡	◡5◡

I, 3 b. *swígendé.*
6. *alsố.*

Allerdings liessen sich auch I, 5. III, 3 als daktylische Verse von 4 Hebungen auffassen mit einmaliger Vertretung

des Daktylus durch Trochäus aber ein Rest von 4 Versen, für welche dies nicht möglich ist, bleibt doch, und ausserdem halte ich I, 5 nicht für richtig überliefert, es ist wohl *iedoch* für *dô* zu lesen und dann daktylische Auffassung unstatthaft.

Wir haben also 12 Verse in dem Liede, die nach dem Principe der Silbenzählung gebaut sind, und in 6 derselben ergiebt sich der daktylische Rhythmus natürlich (I, 1. II, 3. 6. III, 1. 5 und mit einmaliger Vertretung durch Trochäus III, 3), dagegen nur mit stark unlogischer Betonung I, 6 *ich ensî ir holt, alsô muoz ich stërben.* Alle diese Verse haben die gewöhnliche romanische Cäsur. Dieselbe fehlt überhaupt nur II, 5 [1]), also in einem Verse, der sich durchaus nicht daktylisch auffassen lässt. Mit einem etwaigen Satzeinschnitte fällt sie überall zusammen, deshalb wird man, da Verse, die um 1 Silbe zu kurz sind, auch sonst vorkommen, I, 6 besser schreiben: *ín* [2]) *sî ir hólt* | *also múoz ich stérben* und erhält damit einen 7. daktylischen Vers. In der ersten Hälfte haben unter den daktylischen Versen den Rhythmus ausgeprägt nur II, 6 und III, 5, also auch die einzigen von diesen Versen, die Auftakt haben (vgl. § 30).

Obwohl danach nur wenig mehr als die Hälfte der Zehnsilbler den daktylischen Rhythmus hat, so weist doch, wie die Entwickelung später ergeben wird, der fünftaktige daktylische Vers das Lied einer Epoche zu, in welcher der Dichter den daktylischen Rhythmus schon bewusst anwandte, derselbe sich ihm also innerhalb des Zehnsilblers schon als bestimmter Rhythmus entwickelt hatte.[3])

---

1) Wir haben in diesem Verse ein Beispiel der lyrischen romanischen Cäsur, vgl. § 88 gegen Ende. Ob auch 7, 6. 19, 7. 21, 1. 38, 1 hierher gehören, ist nicht zu entscheiden, da sie um 1 Silbe zu kurz sind und man nicht weiss, an welcher Stelle die Melodie die Ligatur von 2 Tönen, welche danach vorauszusetzen ist, gehabt hat.

2) Vgl. 14, 9 (§ 76), 41, 3. 42, 6 (§ 73).

3) Vgl. § 54.



§ 70.

VI.

Ms. H. 1, 281.

Folgende Tabelle giebt die Auffassungen, welche für die einzelnen Verse möglich sind, und zeigt die Unmöglichkeit, eine Uebereinstimmung unter Voraussetzung eines bestimmten Rhythmus herzustellen.

	I.	II.
1.	a. $\underline{4}$◡	w. d. n. tr.
	b. ◡5◡	
2.	$\underline{4}$◡	◡5◡
3.	◡$\underline{3}$◡	a. $\underline{4}$◡
		b. ◡5◡
4.	$\underline{4}$◡	a. $\underline{4}$◡
		b. ◡5◡
5.	a. ◡$\underline{4}$	5
	b. 6	
6.	a. $\underline{4}$	◡5
	b. ◡5	
7.	a. $\underline{3}$◡	a. ◡$\underline{4}$◡
	b. 4◡	b. ◡5◡
8.	◡5◡	◡5◡

II.

3 a. *deich.*

b. *minne s'iemer,* vgl. 33, 1 *ich s'ie* Hs.

Auch I, 3. 7. II, 1. 5. 8 lassen sich als viertaktige daktylische Verse auffassen mit ein- oder mehrmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus, aber bei dem Rest ist dies unmöglich und auch II, 8 muss man daneben unregelmässigen Auftakt annehmen oder *dien*[*e*]*st* schreiben d. h. der Vers hat die erforderliche Silbenzahl des Zehnsilblers.

In den übrigen Versen ist die Silbenzahl:

	I.	II.
1.	11◡	10◡
2.	11◡	11◡

3.	9⏑	11⏑
4.	11⏑	11⏑
5.	11	10
6.	10	10
7.	8⏑	11⏑
8.	11⏑	11⏑

II, 3 *deich.*
6 *hânt* vgl. 22, 7 (§ 72), 38, 4 (§ 74).
7 *sagen.*

Natürlich ergiebt sich der daktylische Rhythmus hier in 10 Versen (I, 1. 2.[1]) 4. 5. 6. II, 3. 4 und mit Vertretung durch trochäischen Rhythmus I, 3. 7.[2]) II, 1), nur mit stark unlogischer Betonung dagegen II, 5 *wáz darümbe ób si verzîhen kán* und II, 7 *doch íst mîn trôst, ích hôrte ságen ein mǽre.* Die erstgenannten 10 Verse haben alle die gewöhnliche romanische Cäsur, I, 2. II, 3 steht sie allerdings in Widerspruch mit der Satzgliederung und gerade in diesen Versen ist der daktylische Rhythmus auch am wenigsten fliessend. Noch empfindlicher ist der Widerspruch zwischen Satzgliederung und Cäsur II, 5 und 7 nach der obigen Auffassung, die Satzeinschnitte weisen hier so sehr auf die Annahme der gewöhnlichen Cäsur, dass ich glaube, man muss ihr den daktylischen Rhythmus, der ja so wie so mit seiner unlogischen Betonung nicht viel besser als Silbenzählung wäre, opfern, also:

II, 5 *waz darümbe | ob si verzîhen kán,*
7 *doch ist mîn trôst, | ich hôrte sagen ein mǽre.*

Von den Versen, für welche daktylische Auffassung überhaupt unmöglich ist, hat II, 6 auch die Cäsur nicht, denn sie würde das Adjectiv von seinem Substantiv trennen, die übrigen haben sie. Von den daktylischen Versen hat den

1) *zé trôste* am Anfang des Verses kann nicht auffallen, vgl. § 68 Anm. 2.

2) Die Vertretung trifft hier, wie XIII, 3 (vgl. § 68), alle Takte. Denn *ich* v. d. Hagen halte ich für unnötig. Der Sinn ist: „Nun überlege sich, ob er sie (d. i. die verpfändete Ehre) nicht einlösen will, wer (d. i. hier die Geliebte) mir für alle Zukunft Freude sichern könnte“ (das 1. Präteritum durch Attraktion an das 2.).

Rhythmus schon in der ersten Hälfte ausgeprägt nur I, 5 nach dem Satzaccent, zugleich der einzige Vers mit Auftakt (vgl. § 30).

§ 71.

I.

Ms. H. 1, 280.

Die möglichen Auffassungen der einzelnen Verse sind folgende:

	I.	II.	III.	IV.
1.	4⏑	a. 4⏑	4⏑	4⏑
		b. ⏑5⏑		
2.	4	a. 4	6	a. ⏑4
		b. ⏑5		b. 6
3.	a. 4⏑	4⏑	a. 4⏑	⏑5⏑
	b. ⏑5⏑		b. ⏑5⏑	
4.	⏑3	a. ⏑3	a. 4	⏑6
		b. ⏑4	b. ⏑5	
5.	w. d. n. tr.	6	4	⏑4
6.	⏑4⏑	7⏑	a. ⏑4⏑	⏑5⏑
			b. ⏑5⏑	
7.	4⏑	4⏑	a. 4⏑	a. 4⏑
			b. ⏑5⏑	b. ⏑5⏑
8.	a. 4⏑	a. 6⏑	a. 4⏑	w. d. n. tr.
	b. ⏑5⏑	b. 4⏑	b. ⏑5⏑	

I.

4 *deich.*
6 *deich.*

II.

1 b *alsố.*
4 b *vriuntlı́che.*
8 b *gërn*[*e*] vgl. 39, 4 *umb'* Hs.

III.

4 b *alsố güetlı́chen.*
6 *daz s'ir.*
7 *gein.*
7 b *unschúldic.*
8 a *die lügenǽre.*

IV.

2 *deich-swiez.*
7 b *niemán.*

Ausserdem lassen sich freilich, wenn man Vertretung des Daktylus durch Trochäus zugiebt, noch I, 4. 5. 6. II, 4. IV, 8 als viertaktige daktylische Verse auffassen, aber es bleibt dann doch noch ein Rest von 6 Versen, für welche eine solche Auffassung nicht möglich ist. Dagegen zeigen alle Verse mit den gewöhnlichen Schwankungen die Silbenzahl des Zehnsilblers.

	I.	II.	III.	IV.
1.	11◡	11◡	11◡	11◡
2.	10	10	11	11
3.	11◡	11◡	11◡	11◡
4.	9	8	10	12
5.	9	10	10	10
6.	10◡	12◡	12◡	11◡
7.	11◡	11◡	11◡	11◡
8.	11◡	12◡	11◡	10◡

Dabei setze ich voraus:

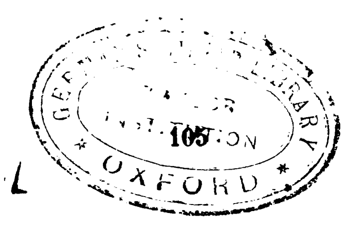
II, 6 *daz s'ouch* vgl. III, 6 und 33, 1 Hs. — [*ouch*].[1])
5 *disiu.*
8 *d*[*ie*] *eine.*[2])

III, 2, 4, 7 } *gein.*

---

1) *daz ouch*, wie v. d. Hagen thut, zu streichen, verlangt der Vers nicht, derselbe ist, wie unten gezeigt wird, nur um 1 Silbe zu lang. Die Streichung von *ouch*, das leicht aus dem Vorhergehenden irrtümlich wiederholt sein kann, erfordert aber auch der Sinn. Denn derselbe scheint mir zu sein: „daran soll sie dieses Lied erkennen und möge auch wissen, dass irgend welche Frauen wegen meiner Liebe zu ihr wenig von mir erhalten, so, in diesem Sinne diene ich ihnen allen gern um der Einen willen". Es ist offenbar eine Rechtfertigung gegen Verleumdungen, welche aus seiner Höflichkeit gegen andere Frauen wirklichen Minnedienst gemacht haben (vgl. Strophe III). Der Ausdruck in Vers 7 hat eine Analogie in Walther 74, 3 *so gæbe ich umb ir nîden kleine.*

2) Vgl. 6, 7 *d'erkande* (§ 79), 39, 6 *d'andern*, denn die Symmetrie verlangt für diesen und den folgenden Vers nur 4 Hebungen, also 39, 7 [*gar*], ausserdem *iuch* für *mich*, der Dichter wendet sich damit an die Zuhörer, er selbst ist ja über die Ursache seiner Freude nicht im Unklaren (vgl. auch § 74 Anm. 1).



III, 6 *daz s'ir* vgl. 33, 1 *ich s'ie* Hs.[3])
IV, 2 *deich* — *swiez* vgl. 30, 6 *wiez* Hs.
5 [*gar*] v. d. Hagen, vgl. Anm. 2.

Der daktylische Rhythmus ergiebt sich danach natürlich in 26 Versen: I, 1. 2. 3. 7. 8. II, 1. 2. 3. 7. 8. III, 1. 3. 4. 5. 6 (mit Auftakt) 7. 8. IV, 1. 2 (mit Auftakt) 5. 7 und mit ein- oder mehrmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus I, 4. 5. 6. II, 4. IV, 8. Alle diese Verse haben die gewöhnliche romanische Cäsur ausser IV, 7, wo sie die einleitende Conjunktion von ihrem Satze, und III, 5, wo sie die Präposition von ihrem Nomen trennen würde. In diesen Versen wird auch die logische Betonung bei daktylischer Auffassung arg verletzt, ebenso I, 3. Wie nun dort die Cäsur ganz fehlt, weist sie hier die Satzgliederung nicht hinter die 4., sondern hinter die 6. Silbe, also an die Stelle, wo Tobler eine Cäsur in der Lyrik nicht anerkennt.[4]) Denn die Cäsur, welche auch in den nicht daktylischen Versen ausser IV, 3 immer nach der 4. Silbe erscheint[5]), fällt sonst überall mit einem etwaigen Satzeinschnitte zusammen. Die genaue Beobachtung der Cäsur nämlich, welche die Untersuchung dieses Liedes ergeben hat, veranlasst mich, II, 6. IV, 4 die sogenannte epische Cäsur (vgl. Tobler, Versbau S. 69—72) anzunehmen, so dass die letzten Silben von *wizze* und *beschæhe* dieselbe Geltung haben, wie tonlose Silben an derselben Stelle in französischen Zehnsilblern.[6]) In IV, 4 ist dann freilich die 2. Hälfte doch noch um 1 Silbe zu lang, aber bei der verschwindend kleinen Anzahl von Versen dieses Dichters, welche sich als zu lang erweisen werden, darf man in ihnen Verderbnis annehmen und Aenderung versuchen, hier vielleicht *würd*[*e*] *mîn* (vgl. 28, 4, wo das

3) Danach zur Vermeidung des unregelmässigen Auftaktes auch 29, 1 *swie s'in,* 48, 4 *daz s'ie.*

4) Vgl. § 68 am Ende.

5) Zu II, 3 *kein* | *ander*, wo *kein* logisch stark betont ist, vgl. zu Ms. F. 82, 39 § 66 und zu Hiltbolt XIII, 6 § 68 am Ende.

6) Vgl. 42, 6 (§ 73), 38,9 (§ 74), Ms. F. 122, 22 (§ 99). Es wären das also einige wenige Fälle, wo ich den ersten der beiden Erklärungsgründe, die ich § 2 am Anfang für die Erhöhung der Silbenzahl in der deutschen Nachahmung des Zehnsilblers als zusammenwirkend angegeben habe, als den alleinigen glaube voraussetzen zu dürfen.

Metrum *enwird[e] doch* verlangt, die Apokope allerdings durch das Zusammentreffen zweier gleicher Consonanten erleichtert wird).

Schon in der 1. Hälfte haben den daktylischen Rhythmus ausgeprägt nur:

nach dem Wortaccent II, 7. III, 6. IV, 1 [7]),
nach dem Satzaccent IV, 2,

darunter also wieder 2 Verse mit Auftakt (vgl. § 30).

§ 72.

VIII.

Ms. H. 1, 281. Bartsch, Liederd. S. 70.

Folgende Auffassungen sind möglich für die einzelnen Verse:

	I.	II.
1.	◡5◡	a. $\underline{4}$◡
		b. ◡5◡
2.	◡5◡	w. d. n. tr.
3.	$\underline{4}$◡	a. ◡$\underline{4}$◡
		b. ◡5◡
4.	$\underline{4}$◡	a. $\underline{4}$◡
		b. ◡5◡
5.	a. $\underline{4}$◡	a. $\underline{4}$◡
	b. ◡5◡	b. ◡5◡
6.	$\underline{4}$◡	a. $\underline{4}$◡
		b. ◡5◡
7.	$\underline{4}$◡	a. $\underline{4}$◡
		b. ◡5◡
8.	$\underline{4}$◡	a. $\underline{4}$◡
		b. ◡5◡

---

7) IV, 1. Den Conjunktiv *sanfter* verstehe ich nicht, ich glaube, es ist zu lesen: *sanft erbîten* d. h. „nie würde ich gern die Trennungsstunde erwarten, wenn sie mir ihre Gunst schenkte", also wieder ein Argument des Dichters gegen die, welche ihn bei seiner Dame verleumdeten, dass er sie nicht liebe. In dem Conjunkt. Präs. *müeze* liegt zugleich Beteuerung und Wunsch.

I.		II.	
4	*ung[e]nâde* Bartsch.	1	*gein* Bartsch.
5 b	*und[e] ze.*	2	*vröute* Bartsch.
7	*hânt* Bartsch, vgl. 20, 6 (§ 70).	3	*sónpfie ab[er]* Bartsch.
		7	*wiech gein* Bartsch.
		7 b	*alsô.*
		8	*daz s'iht,* vgl. zu 3, 6 § 71.

Auch I, 1 und II, 2 lassen sich unter Voraussetzung einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus als viertaktige daktylische Verse auffassen, aber nicht I, 2 und ausserdem müsste man I, 1 sehr unlogische Betonung und unregelmässigen Auftakt zugeben.

Die Silbenzahl ist für alle Verse die des Zehnsilblers mit den gewöhnlichen Schwankungen.

	I.	II.
1.	11◡	11◡
2.	11◡	10◡
3.	11◡	11◡
4.	11◡	11◡
5.	11◡	11◡
6.	11◡	11◡
7.	11◡	11◡
8.	11◡	11◡

Dabei setze ich voraus:

I, 2 *versagen.*
4 *ung[e]nâde* Bartsch.
7 *hânt* Bartsch.

II, 1 *gein.*
2 *vroite*[1]) Bartsch.
3 *sonpfie ab[er] — rede.*
7 *wiech gein* Bartsch.
8 *daz s'iht* Bartsch.

Natürlich ergiebt sich der daktylische Rhythmus in 13 Versen: I, 3. 4. 5. 6. 7. 8. II, 1. 4. 5. 6. 7. 8 und mit einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus II, 2. Denn II, 3 möchte ich nicht lesen: *sónpfie ab si mîn rede sô gar z'un-*

1) Vgl. 28, 6 *vröun,* 44, 9. 10 *vröut* d. h. der Dichter hat bei konsonantisch an- oder auslautender Endung immer die zusammengezogenen Formen.

gúote, einmal, weil sonst alle Verse des Liedes auftaktlos sind, und dann, weil sonst alle die gewöhnliche romanische Cäsur haben, mit einem etwaigen Satzeinschnitte überall zusammenfallend, also: *sônpfie ab sí* | *mîn rede sô gar z'un-gúote.*

So fliessend der daktylische Rhythmus der meisten Verse in der 2. Hälfte ist, in der 1. zeigt ihn keiner ausgeprägt und dem entsprechend hat auch keiner Auftakt.

§ 73.

XIX.

Ms. H. 1, 283 ff.

Die möglichen Auffassungen für die einzelnen Verse sind:

1.	a.	4	5.	a.	4
	b.	⌣5		b.	⌣5
2.	a.	4⌣	6.		⌣6
	b.	⌣5⌣	7.	a.	4⌣
3.		4		b.	⌣5⌣
4.	a.	4⌣			
	b.	⌣5⌣			

Dabei setze ich voraus:

2. *daz,* denn für die Conjunktion *daz* als Reimwort kenne ich kein Analogon, das eine *daz* konnte der Schreiber leicht weglassen.

6. *deist* — *sin*[*e*], vgl. zu 35, 6 § 69 gegen Ende.

7. Hiatus in der Cäsur.[1])

Also nur der vorletzte Vers fügt sich nicht dem daktylischen Rhythmus, dagegen erscheint er, wenn man zu den obigen geringen Aenderungen noch *sich*[*ë*]*s* fügt[2]), gleich den übrigen Versen als regelrechter Zehnsilbler, nur mit der epischen Cäsur[3]), also: *deist ungelîche* | *sin bedenke sich's báz.* Die übrigen Verse haben alle entsprechend dem daktylischen Rhythmus die gewöhnliche romanische Cäsur. In

1) Vgl. zu 9, 7 § 75.
2) Vgl. 20, 4 *ich'z noch* Hs.
3) Vgl. zu 2, 6. 4, 4 § 71 gegen Ende.

der ersten Hälfte hat wieder keiner den daktylischen Rhythmus ausgeprägt, auch keiner Auftakt.

§ 74.
XV.
Ms. H. 1, 283.

Bei Annahme eines bestimmten Rhythmus lassen sich die einzelnen Verse folgendermassen auffassen:

1.	w. d. n. tr.	6.	a. $\underline{4}$
2.	$\underline{4}$		b. ⏑5
3.	$\underline{4}$	7.	$\underline{4}$⏑
4.	⏑4	8.	$\underline{4}$⏑ [1])
5.	a. 4	9.	w. d. n. tr.
	b. ⏑5		

Dabei setze ich voraus:

3. *d[a]ran,* vgl. zu Rud. v. Fenis 81, 26 § 58 Anm. 6.

4. *hân,* vgl. 20, 6 (§ 70), 22, 7 (§ 72).

Unter Voraussetzung einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus kann auch Vers 1 als viertaktiger daktylischer Vers gelten, so dass nur der letzte Vers als nicht daktylisch bleibt. Er erscheint aber gleich den übrigen als regelrechter Zehnsilbler, nur wieder mit der epischen Cäsur.[2]) Die übrigen Verse haben alle die gewöhnliche romanische Cäsur, die mit den ziemlich häufigen Satzeinschnitten überall zusammenfällt.

In der ersten Hälfte ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus nur in Vers 4, dem einzigen Verse der Strophe, der auch Auftakt hat.

§ 75.
III.
Ms. H. 1, 280. Bartsch, Liederd. S. 69.

Die Erklärung dieses Liedes macht Schwierigkeiten, die bisher nach meiner Meinung nicht gelöst sind. Hagen legt

---

1) Was soll *ir rât* bedeuten? Es ist doch wohl *dîn* zu schreiben, da die ganze Strophe an die *Minne* gerichtet ist, vgl. ähnliche Verwechslung der Personen 39, 7 (§ 71 Anm. 2).

2) Vgl. zu 2, 6. 4, 4 § 71 gegen Ende. Sollte nicht vielleicht *in* für *iu* zu schreiben sein, bezüglich auf Vers 8 *ir rât* und *ir schœne*?

die 3. Strophe der Geliebten des Dichters in den Mund, aber abgesehen davon, dass die Schlussverse da Bedenken erregen würden, wie könnte der Dichter, nachdem er in dieser Strophe die Geliebte ihm ihre Minne hat schenken lassen, in der folgenden fortfahren: *daz ir genâde mich sô gar vergie?* Schrott lässt auch schon in der 2. Strophe die Dame sprechen, aber die Schlussverse dieser Strophe sind offenbar die Worte eines Kreuzfahrers, also des Dichters. Bartsch meint, die 3. Strophe sei an einen Freund und Gönner gerichtet, aber ein solcher käme doch hier etwas sehr unmotiviert, und ausserdem liegt eine derartige Cession seiner Liebe durchaus nicht im Charakter dieses Dichters, der so häufig seinen *stæten dienest* betont.

Diese Unsicherheit der sachlichen Kritik des Gedichtes erhöht die der metrischen nur wenig, denn jede Strophe für sich genommen bietet dem Sinn nur wenige und leicht beseitigte Anstösse:

II, 6 *mange dĕr tôt* Bartsch,
III, 5 *in* Hagen.

Die einzelnen Verse lassen nun folgende Auffassungen zu:

	I.	II.	III.	IV.
1.	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$	a. $\underline{4}$	a. $\underline{4}$
		b. ◡5	b. ◡5	b. ◡5
2.	a. $\underline{4}$	$\underline{4}$	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$
	b. ◡5			b. ◡5
3.	w. d. n. tr.	w. d. n. tr.	w. d. n. tr.	◡$\underline{4}$
4.	a. $\underline{4}$	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$	$\underline{4}$
	b. ◡5		b. ◡5	
5.	a. $\underline{4}$	w. d. n. tr.	a. $\underline{4}$	$\underline{4}$
	b. ◡5		b. ◡5	
6.	5	$\underline{4}$	w. d. n. tr.	a. $\underline{4}$
				b. ◡5
7.	w. d. n. tr.	a. $\underline{4}$	a. $\underline{4}$	$\underline{4}$
		b. ◡5	b. ◡5	
8.	$\underline{4}$	$\underline{4}$	w. d. n. tr.	◡5
9.	5	$\underline{4}$	a. $\underline{4}$	5
			b. ◡5	

I.	II.
1 *ein rëht* B.	4 *man[i]ger* Bartsch.
2 *unde* Bartsch.	6 *mânige dër.*
	7 *dúr Got.*
	9 *vón ime,* vgl. § 68 Anm. 2.

III.	IV.
7 Hiatus in der Cäsur.	2a *klágete ëz doch.*
9 [*da*]*mite,* vgl. zu Rudolf v. Fenis 80, 10 § 57 Anm. 3.	b *und*[*e*].
	5 *unde* Bartsch.
	8 *sül*[*e*] Hagen.

Unter der Voraussetzung einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus lassen sich allerdings auch I, 3. 6. 7. 9. II, 3. 5. III, 3. 6. IV, 9 als daktylische Verse von vier Hebungen auffassen, aber abgesehen von dem Rest, der dann immer noch bleibt, müsste man III, 3 neben der Vertretung noch unregelmässigen Auftakt annehmen d. h. eine Unregelmässigkeit beseitigen durch Annahme einer anderen.

Bartsch stellt in diesen und auch in den beiden restierenden Versen III, 8. IV, 8 rein daktylischen Rhythmus her, aber teils durch sehr willkürliche Aenderungen teils durch Zulassung des Hiatus (vgl. § 68 Anm. 2).

Betrachten wir nun die Silbenzahl:

	I.	II.	III.	IV.
1.	10	10	10	10
2.	10	10	10	10
3.	9	9	10	10
4.	10	10	10	10
5.	10	9	10	10
6.	9	10	9	10
7.	9	10	10	10
8.	10	10	11	10
9.	9	10	10	9

Dabei setze ich voraus:

I, 1 *ein rëht* nach B.
2 *unde* Bartsch.
II, 4 *man*[*i*]*ger* Bartsch.
6 *man*[*i*]*ge* Bartsch.

III, 7 Hiatus *kêrte und,* gemildert durch die Cäsur.[1])
9 [*da*]*mite,* vgl. § 57 Anm. 3.
IV, 2 *klaget.*
3 *edeler.*
5 *unde* Bartsch.
8 *sül*[*e*] Hagen.

Natürlich ergiebt sich der daktylische Rhythmus in 33 Versen: I, 1. 2. 4. 5. 8. II, 1. 2. 4. 6. 7. 8. 9. III, 1. 2. 4. 5. 7. 9. IV, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7 und mit je einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus I, 3. 6. 7. 9. II, 3. 5. III, 6. IV, 9.

Alle diese ausser II, 9 haben auch die gewöhnliche romanische Cäsur. Dieselbe ist überhaupt in dem Liede sehr genau beobachtet, fehlt ausser dem genannten Verse nur noch III, 8, wo sie, da der Vers bei stumpfem Ausgange 11 Silben hat, hinter die 5., also *dâ* fallen müsste. Dieser Vers hat auch keinen daktylischen Rhythmus, sowie derselbe II, 9 sehr unlogische Betonung mit sich bringt (ganz analog 3, 5, vgl. § 71). III, 8 macht der Abschnitt vor dem Komma übrigens ganz den Eindruck einer ersten Hälfte eines Zehnsilblers und vielleicht ist die Cäsur hinter *stat* anzusetzen und ein Fehler in der zweiten Vershälfte anzunehmen (vgl zu 4, 4 § 71). Denn das einzige Beispiel, wo sonst ein etwaiger Satzeinschnitt innerhalb des Verses nicht mit der Cäsur zusammenfällt, ist IV, 7.

Mag es sich nun mit dem letztbehandelten Verse verhalten wie es will, Thatsache ist, dass sich der daktylische Rhythmus in diesem Liede schon auf einer ziemlich hohen Stufe der Entwickelung zeigt und dass dem wieder eine sorgfältige Beobachtung der gewöhnlichen romanischen Cäsur entspricht.

Aber in der ersten Hälfte ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus doch wieder nur:

nach dem Wortaccent I, 8. III, 2. IV, 3,
nach dem Satzaccent II, 7. III, 4. 5. 9. IV, 6.

Darunter ist also wieder der einzige Vers (IV, 3) dieses Liedes, der Auftakt hat (vgl. § 30).

---

1) Vgl. 42, 7 (§ 73), 14, 3 (§ 76).

§ 76.

In den folgenden Liedern des Dichters lassen sich alle Verse daktylisch auffassen, aber es findet noch vielfach Vertretung des Daktylus durch Trochäus statt.

V.

Ms. H. 1, 281.

$\underline{4}$	
$\underline{4}$◡	a
$\underline{4}$◡	a
$\underline{4}$	b
$\underline{4}$	b
$\underline{4}$◡	c
$\underline{4}$◡	c
$\underline{4}$	d
$\underline{4}$	d
$\underline{4}$◡	c

Trochäus für Daktylus: I, 2. 4. 8. II, 5. 9. 10.

Ausserdem setze ich voraus:

I, 3 Hiatus in der Cäsur.[1])

9 *in*[2]) *si* — *dô͑ch*[3]) oder *do ich͑s*.

II, 2 *unde*.

8 *dienest* vgl. 8, 9.

Alle Verse haben die gewöhnliche romanische Cäsur ausser I, 5, wo dieselbe den Artikel von seinem Nomen trennen würde (*diu* | *minne*) und zugleich die Annahme des daktylischen Rhythmus stark unlogische Betonung mit sich bringt. Man erwartet in diesem Verse eigentlich den Gegensatz zu Vers 6 *ze Sürie* noch einmal ausgedrückt, sollte vielleicht *diu* für *dô* verderbt sein[4]), also *Mich getwanc dô* | *Minne hárter nâch ir?* Unterstützt wird diese Vermutung dadurch, dass *Minne* sonst bei dem Dichter meist ohne Artikel er-

1) Vgl. zu 9, 7 § 75.

2) Vgl. zu 35, 6 § 69 gegen Ende.

3) Vgl. z. B. 23, 7 *wiech* (§ 72), 27, 5. 28, 5. 39, 10. 49, 3 *diech*, 25, 5 *do͑ch* zur Beseitigung des unregelmässigen Auftaktes.

4) Vgl. zu Er. 253.

scheint (6, 5. 7. 7, 2. 4. 8, 7), mit Artikel nur 9, 1, wo er zur Bezeichnung des Abhängigkeitsverhältnisses notwendig, und 33, 8, wo er entbehrlich ist und seine Tilgung den unregelmässigen Auftakt beseitigen würde.[5])

Schon in der ersten Hälfte ausgeprägt ist hier der daktylische Rhythmus I, 5. 6. II, 2. 8.

§ 77.

VII.

Ms. H. 1, 281.

4⏑ a
4 b
4⏑ a
4 b
4 b
4⏑ a
4 b
4⏑ a

Trochäus für Daktylus nur Vers 1, denn Vers 3 kann man *dëme* schreiben.[1]) Vers 8 *versâgen mir die.*

Die gewöhnliche romanische Cäsur haben alle Verse, den daktylischen Rhythmus schon in der ersten Hälfte ausgeprägt keiner.

§ 78.

XI.

Ms. H. 1, 282.

4⏑ a
4 b
4⏑ a
4 b
⏑4 b

⏑⏑2 ⏑⏑2 ⏑⏑3 ccc

Im Aufgesang, der rein trochäischen Rhythmus hat, ist nichts zu bemerken, II, 1 unregelmässiger Auftakt.

5) Vgl. auch zu Ms. F. 134, 6 § 93 Anm. 1.

1) Vgl. 8, 9 *ime.*

Der Abgesang zeigt einen fortlaufenden daktylischen Rhythmus, wie ihn das Schema darstellt, wenn man Folgendes voraussetzt:

I, 6 *wie* ëz.[1])
7 *diech,* vgl. zu 14, 9 § 76.
8 *gein.*
II, 5 doppelten Auftakt: *in*[*e*] *gesách.*
8 *g*[*e*]*nâde* und 1 Trochäus für Daktylus.
III, 5 *gërne* gehört in den folgenden Vers vor *tuo* schon aus logischen Gründen, worauf mich Professor Wilmanns aufmerksam gemacht hat.
7 *spâte unde vrúo.*
8 *hœr*[*e*]*t* Hagen — *g*[*e*]*nâde.*

Auf- und Abgesang sind hier durch den Rhythmus unterschieden, das konnte natürlich erst geschehen, als der daktylische Rhythmus vollkommen entwickelt war und bewusst angewendet wurde.

In dem viertaktigen daktylischen Verse mit Auftakt ist der daktylische Rhythmus dem Satzaccente nach schon in der ersten Hälfte ausgeprägt, II, 5 auch dem Wortaccente nach (vgl. § 30).

Vers 2 und 3 des Abgesanges sind jedenfalls zu einer Einheit zusammenzufassen, ich habe mit beiden auch die Schlusszeile, welche sich durch doppelten Auftakt unmittelbar anschliesst, verbunden nach Analogie des 6. Liedes Rudolfs v. Fenis (Ms. F. 83, 25 ff.). Hiltbolt v. Swanegou und Rudolf v. Fenis haben in der Entwickelung des daktylischen Rhythmus, wie aus der vorhergehenden Untersuchung zu ersehen ist, und in ihrer Anschauungs- und Ausdrucksweise[2]) so viel

---

1) Vgl. 26, 7, wo durch *sol si* der regelmässige Auftakt hergestellt wird, 46, 4 *ich ëz* Hagen.

2) Einige evidente Beispiele:

Ms. F. 81, 6	= Hiltbolt 1, 3		
7	= „ 1, 1	also bei beiden Dichtern in einem Liede.	
10	= „ 4, 2		
25	= „ 2, 8		
81, 2. 3	= „ 9, 7. 8.		
82, 5 ff.	= „ 14.		
39 ff.	= „ 42.		
84, 19 ff.	= „ 20, 7. 8.		
81, 9	= „ 42, 5.		
30	= „ 11, 1—4.		

Aehnliches, dass man, wenn nicht auf Beeinflussung des einen durch den andern, doch auf Gemeinsamkeit ihrer Vorbilder zu schliessen berechtigt ist. Dadurch wird, wenn für Rudolf das 6. Lied die Verbindung des daktylischen Verses von 4 und des von 3 Hebungen zu einem von 7 Hebungen beweist, die Möglichkeit einer gleichen Verbindung in unserm Liede Hiltbolts zur Wahrscheinlichkeit erhoben.

§ 79.

Ganz rein erscheint der daktylische Rhythmus in

II.

Ms. H. 1, 280. Bartsch Liederd. S. 68.

4	a
4	b
4	a
4	b
4	c
4	c
4	c

Ich setze dabei voraus:

I, 1 [*und*] Hagen.

5 unregelmässigen Auftakt[1]), ebenso II, 4.

6 *dér ougen mín* (vgl. § 68 Anm. 2).

II, 7 *nu* [*e*]*rkenne* Bartsch.

d[*ie*] *erkande.*[2])

Alle Verse haben die gewöhnliche romanische Cäsur, wenn man I, 5 meine Auffassung (Anm. 1) billigt, und über-

---

1) Ich lese mit Bartsch nach der Ueberlieferung: *ich sól mich gên ir hulden hüetende sín* d. h. „ich werde ihr gegenüber auf Huld (nämlich sie zu gewinnen resp. zu erhalten) noch mehr Acht haben, als auf meine Augen“. *ir* so zu fassen, nicht als Possessiv zu *hulden*, veranlasst mich

a) dass ich kein Beispiel finde für *sich hüeten gein* mit dem unmittelbaren Objekt der *huote,*

b) die ganz ähnlichen Construktionen 23, 1. 34, 2,

c) die Rücksicht auf die Cäsur, die sonst in diesem Verse allein von allen fehlte.

2) Vgl. zu 2, 8 § 71.

all fällt dieselbe mit einem etwaigen Satzeinschnitte zusammen.

Schon in der ersten Hälfte ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus nur:

nach dem Wortaccent II, 5,
nach dem Satzaccent I, 5. II, 4.

Die beiden letzteren Verse sind wieder die einzigen mit Auftakt in dem Liede.

§ 80.

XVIII.

Ms. H. 1, 283.

Vers 1 ist ein daktylischer Vers von 6 Hebungen[1]) mit einem Einschnitt, der auf die Art seiner Entstehung weist (vgl. § 130). Vers 3—6 sind viertaktige daktylische Verse mit sehr fliessendem Rhythmus[2]) und genauer Beobachtung der gewöhnlichen romanischen Cäsur. Ueber Vers 2 aber wage ich nicht zu entscheiden. Ist er gleich Vers 1 aufzufassen und dann in den 3 ersten Takten Vertretung des Daktylus durch Trochäus anzunehmen? Vers 1 und 2 bildeten dann je einen Stollen. Oder ist es ein daktylischer Vers von 5 Hebungen mit Auftakt[3]) und ist die Strophe nicht dreiteilig? Für die letztere Auffassung spricht der Satzeinschnitt im 2. Takte, der wieder auf die Entstehungsart des Verses hinwiese (vgl. § 135).

§ 81.

Die Entwickelung des daktylischen Rhythmus in den besprochenen Liedern stellt sich in folgenden Procentsätzen dar. Es haben unter den Zehnsilblern den daktylischen Rhythmus als natürlichen in:

XIII	50 %
XIV	$58^1/_3$ %
VI	$62^1/_2$ %
I	$81^1/_4$ %
VIII	$81^1/_4$ %

---

1) *gein.*
2) Denn Vers 6 *si* Hagen ist notwendig.
3) Dann *genuoge* Hagen.

XIX	$85^5/_7$ %
XV	$88^8/_9$ %
III	$91^2/_3$ %
V	100 %
VII	
XI	
II	
XVIII	

Auch innerhalb der 5 letzten Lieder ist noch eine Entwickelung zu konstatieren. Die Vertretung des Daktylus durch Trochäus trifft von den Versen in:

V	30 %
VII	$12^1/_2$ %
XI	$11^1/_9$ %
II	— %
XVIII	— % (unsicher, vgl. § 80.)

Ueber einzelne der behandelten Verse mag man andrer Meinung sein, die Entwickelung im Allgemeinen scheint mir klar vorzuliegen, ebenso wieder die oft berührte Beziehung der gewöhnlichen romanischen Cäsur zu dieser Entwickelung und die Thatsache, dass auch in den Liedern, welche die Entwickelung des daktylischen Rhythmus in der Vollendung zeigen, nur eine ganz geringe Anzahl von Versen denselben schon in der ersten Hälfte, vor der Cäsur ausgeprägt hat.

Walther v. d. Vogelweide.

§ 82.

In den 4 Liedern, welche von diesem Dichter in Betracht kommen (Lachmann 39, 1. 11. 85, 25. 110, 13) hat man bisher den Rhythmus für rein daktylisch angesehen, nur durch vereinzelte Trochäen unterbrochen. Ich glaube aber, dass auch hier, will man nicht willkürlich ändern, noch Reste alter Silbenzählung anzuerkennen sind, freilich nur geringe.

85, 25 ff.

Natürlich ergiebt sich der daktylische Rhythmus Vers 25. 26. 28. 29. 30 und mit einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus 32.

Vers 27 stellt Lachmann den daktylischen Rhythmus her durch *gelac*, bekommt damit aber unregelmässigen Auftakt, Wilmanns behält in der zweiten Ausgabe die Ueberlieferung bei und muss dann Silbenzählung annehmen.

Vers 33 stellen Lachmann und Wilmanns um, aber der Vers hat, wenn man *schëhe* verschleift, in der überlieferten Fassung seine 10 Silben, und wenn wir Vers 27 ein Beispiel von Silbenzählung gefunden haben, so dürfen wir auch hier nicht ändern nur um einen bestimmten Rhythmus herzustellen.

Ueber Vers 31 ist eine sichere Entscheidung unmöglich. Man hat zu ergänzen versucht, vielleicht ist nicht zu ergänzen, sondern zu kürzen d. h. Vers 31 und 32 in einen zusammenzuziehen.[1])

Vers 30 hat nach der Ueberlieferung unregelmässigen Auftakt, aber man darf wohl *d'alten* schreiben, vgl. Hiltbolt v. Swanegou 2, 8 (§ 71).

Die Cäsur ist Vers 25. 26. 28—30. 32. 33 die gewöhnliche romanische, die nur Vers 29 nicht mit dem Satzeinschnitte zusammenfällt. In diesem Verse bringt die Annahme von daktylischem Rhythmus auch starke Verletzung der logischen Betonung mit sich. Vers 27 d. h. der eine der beiden nicht daktylischen Verse hat auch die gewöhnliche Cäsur nicht, denn sie würde das Adjectiv vom Substantiv trennen. Vers 33 lässt sie sich freilich annehmen, aber der Satzeinschnitt weist sie eher hinter die 6. Silbe (vgl. § 68 am Ende). In der ersten Vershälfte ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus nur 85, 29, doch nur vermittelst sehr unlogischer Betonung, eigentlich ist es das Schema — ◡ — ⁄ (vgl. § 63 am Ende und § 30).

§ 83.

110, 13 ff.

110, 17. 24 gewinnen Lachmann und danach Wilmanns rein daktylischen Rhythmus durch Umstellung. 110, 24 ist dieselbe ganz unnötig, denn die Ueberlieferung giebt einen daktylischen Vers von 4 Hebungen mit einmaliger Vertretung

---

1) 85, 31 hat 6, 85, 32 9 Silben, sollten wir noch einmal hier die Verbindung des Sechs- und Neunsilblers haben? Vgl. §§ 2. 13. 36.

des Daktylus durch Trochäus, die ihre Analogie 110, 21 findet. Und da die Untersuchung des vorigen Liedes erwiesen hat, dass Walther die Silbenzählung nicht durchaus vermeidet, so halte ich auch 110, 17 eine Aenderung für gewagt, da der Vers gleich den übrigen des Liedes die Silbenzahl des Zehnsilblers hat.

Alle Verse haben die gewöhnliche romanische Cäsur, mit einem etwaigen Satzeinschnitt überall zusammenfallend, keiner aber den daktylischen Rhythmus schon in der ersten Hälfte ausgeprägt.

Der Schlussvers jeder Strophe hat Auftakt.

§ 84.

39, 1 ff.

4	a
4	a
4	a
4	a
4	a

Der daktylische Rhythmus tritt uns hier völlig entwickelt entgegen.

Nur nimmt Wilmanns 39, 2. 6 (Einl. S. 49) mit Recht je einmal Trochäus für Daktylus an, Bartschs Aenderungen, welche auch hier rein daktylischen Rhythmus herstellen, müssen als gewagt erscheinen nach den Resultaten der Untersuchung der beiden vorigen Lieder.

Alle Verse haben die gewöhnliche romanische Cäsur, den daktylischen Rhythmus schon vor derselben ausgeprägt:

nach dem Wortaccent nur 39, 5,
nach dem Satzaccent auch 39, 2. 4. 6. 7.

Also auch bei Walther existiert eine Beziehung zwischen der gewöhnlichen romanischen Cäsur und dem daktylischen Rhythmus: im ersten der 3 Lieder, in welchem der letztere am wenigsten hervortritt, ist auch die genannte Cäsur am wenigsten genau beobachtet.

167, 1 ff.

ist in demselben Tone wie das vorhergehende Lied gedichtet, zeigt nur häufigere Vertretung des Daktylus durch Trochäus.

Die Textänderungen von Wackernagel sind unbedenklich anzunehmen.

§ 85.

Eine eigentümliche Stellung nimmt das bekannte Lied *Under dër linden* ein.

39, 11 ff.

Die 1. Zeile jedes Stollens, sowie die vorletzte des Abgesanges sind daktylisch, die erste Hälfte eines daktylischen Verses von 4 Hebungen. Bevor dieselbe so selbständig angewandt wurde und noch dazu in Verbindung mit Versen von trochäischem Rhythmus, musste der daktylische in dem Zehnsilbler völlig entwickelt und dem Dichter bewusst geworden sein, und dazu stimmt, dass, wie Wilmanns bemerkt, die vollendete Kunst, die sich in diesem Liede zeigt, verhindere, es in die älteste Epoche von Walthers Gesang zu setzen.

Diese vollendete Kunst giebt aber noch zu einer anderen Bemerkung Anlass. Die daktylischen Anfangszeilen der Stollen haben 6 Silben, also Auftakt, aber 39, 11. 20 haben nur 5 Silben. Man darf hier nun nicht Fehlen des Auftaktes annehmen, denn

1. in den vorher betrachteten daktylischen Versen,

2. im Liede 39, 11 ff. selbst findet sich nicht die geringste Ungenauigkeit im Auftakte.[1]) Vielmehr muss man wohl in diesen beiden Versen je einmalige Vertretung des Daktylus durch Trochäus, wie wir sie öfter gefunden haben, voraussetzen und lesen:

39, 11 *undér dër línden.*
20 *ich kám gegángen.*

Auf diese Weise geschah dann die Ausgleichung der Ungleichheit im musikalischen Vortrage, die auch Wilmanns für wahrscheinlich hält.

Die übrigen zweitaktigen daktylischen Verse im Aufgesang haben alle entsprechend dem Auftakt den Rhythmus

---

1) Denn zu 85, 30 vgl. § 82.

nach dem Wort- oder Satzaccent ausgeprägt ausser 40, 10. 13 (vgl. § 128).

Schades eigentümliche Auffassung der Strophenform dieses Liedes (Wissenschaftliches Monatsbl. 1875 S. 107 ff.) weist Burdach, Reinmar und Walther S. 18 mit Recht zurück.

Marcgrâve v. Hôhenburc.

§ 86.

Bevor wir an die Kritik der daktylischen Lieder gehen, bedarf es einiger Bemerkungen über die Handschriften.

Keines von den Liedern, die Hagen diesem Dichter zuweist, ist ausschliesslich unter seinem Namen überliefert, sondern

I. unter Hûsen B, unter Hôhenburc C.
II. unter Hûsen B, unter Hôhenburc C.
III. unter Hôhenburc C, 1. 2 unter Hûsen B.
IV. unter Hôhenburc A und 1. 2 C, 1 unter Hûsen B.
V. unter Niune A, unter Hôhenburc C.
VI. 1. 3. 4 unter Marcgr. v. Rôtenburc A.
3 unter Hôhenburc C.
1. 2. 3 unter Swanegou C.

Also sicher nach der Mehrzahl der Handschriften von Hôhenburc ist nur IV. Eine Strophe dieses Liedes steht aber auch unter Hûsen in B und damit verbunden Hôhenburc I. II. III, 1. 2, also ist es wahrscheinlich, dass auch diese dem Hohenburger gehören, dem sie C zuweist, denn Friedr. v. Hûsen gehört jene Gruppe von Strophen, unter der auch die obengenannten stehen (12—13 B), nicht (vgl. Ms. F. 255). Auch das V. Lied darf man wohl mit C als das Eigentum des Hohenburgers ansehen, da es in A unter einem Sammelnamen steht. Auf VI komme ich nachher zurück.

Welche von den 3 Handschriften verdient nun bei der Textkritik den Vorzug? Wir müssen hier von den nicht daktylischen Liedern ausgehen. Es verdienen den Vorzug in I. II. III, 1. 2:

B 2, 1 (*dienest*), 2, 5 (*verkornen*), 3, 2 (*hôrde*)[1]) (*mînes*), 4, 6 (*a lso* des Metrums wegen), 6, 4 (*læzestu* für *lastu* C des Metrums wegen),

C 1, 6 (*si* für *sii* B), 2, 6 (*mir*), 2, 7. 3, 5 (*verkêren* für *verzeren* B), 4, 3 (*vervân* für *verwan* B), 6, 2 (*dast* für *daz ist* B), 6, 8 (*Gote*);

in V:

A 10, 11.[2]) 12, 9 (*verlorn* für *verliern* C), vielleicht auch 10, 4,[3])

C 10, 8 (*êst* für *ëz ist* A), 11, 1 (*dîn* für *mîn* A, *dër*), 11, 12 *sender* für *menegen* A), 12, 5 (*beval* für *enphlag* A).

Danach haben alle 3 Handschriften etwa gleichen Wert. B und C stehen einander näher, als A, und gehen wahrscheinlich, wie gewöhnlich, auf eine gemeinsame Quelle zurück. Ebenso in der 3. Strophe des VI. Liedes, die in A einmal und in C zweimal überliefert ist, A und C¹ im Gegensatze zu C².

§ 87.

Nachdem wir so die Grundlage für die Kritik gewonnen haben, wollen wir den Rhythmus der beiden nicht trochäischen Lieder, welche unter dem Namen dieses Dichters überliefert sind, untersuchen.

IV.

Ms. H. 1, 33. Bartsch, Liederd. S. 67.

In der 1. Strophe verlangt zunächst der Sinn Beachtung.

8, 2 *so daz ich müese wünschen ir lîp* (*lîbes* C) *und ir site* BC kann nicht richtig sein, denn da müsste *wünschen* „verlangen, begehren" bedeuten und zu dieser Bedeutung passte wieder nicht *site*. *wünschen* hat hier vielmehr seine Grundbedeutung: durch Wunsch auf wunderbare und vollkommene Weise schaffen (vgl. Mhd. W. IV, 821 a). Dann muss man aber *obe* A annehmen. Hierzu passt wieder nicht

1) *hôrde* ist in C durch *lônde* ersetzt, weil ungewöhnlich mit Dativ der Person und Genitiv der Sache zugleich. Dass das ungewöhnliche *hôrde* für das gewöhnliche *lônde* vom Schreiber eingesetzt sein sollte, ist weniger wahrscheinlich. Mit Dativ der Person, wie mit Genitiv der Sache allein ist *hœren* belegt Mhd. W. 1, 711a.

2) Die Situation verlangt *heiz*, so auch Bartsch.

3) Vgl. 12, 9.

wolde A, man verlangt den Begriff „können, in die Lage kommen“, und da bietet sich *müese* BC. Ich schreibe also die 3 ersten Verse mit Bartsch:

> *Ich hân ie gedâht, wie ein wîp wësen solte,*
> *obe ich müese wünschen ir lîp und ir site,*
> *daz ich si danne mir sëlbem hân*[1]) *wolte,*

d. h. „ich habe für den Fall, dass ich in die Lage käme, ihren Leib und ihren Charakter nach meinem Wunsche zu gestalten, immer darüber nachgedacht, wie eine Frau sein müsste, dass ich sie für mich haben wollte“.

8, 7 *ach wen er sich hât* A.
sich hât Got wol BC.

Die letztere Wortfolge ist sehr gezwungen, ausserdem liest Bartsch nicht *sich,* sondern *ich* in BC und schreibt deshalb mit Rücksicht auf A richtig: *ich wæn ër* (sc. *dër wunsch*) *sich hât.*

§ 88.

Wenn man die zur 1. Strophe gemachten Bemerkungen berücksichtigt, so sind folgende Auffassungen für die einzelnen Verse möglich:

	I.	II.	III.
1.	⏑$\underline{4}$⏑	a. ⏑$\underline{4}$⏑ b. 6⏑	⏑$\underline{4}$⏑
2.	⏑$\underline{4}$	a. ⏑$\underline{4}$ b. 6	lückenhaft überliefert.
3.	$\underline{4}$⏑	a. $\underline{4}$⏑ b. 5⏑	⏑$\underline{4}$⏑
4.	⏑$\underline{4}$	⏑$\underline{4}$	a. ⏑$\underline{4}$ b. 6
5.	a. ⏑$\underline{4}$ b. 6	a. ⏑$\underline{4}$ b. 6	⏑$\underline{4}$

1) Bartsch schreibt *mir sëlbeme wolte. wëllen* = „haben wollen“ ist freilich belegt (Mhd. W. IV, 659 b), aber nicht mit Dativ der Person, und was *ha*[*be*]*n* betrifft, so erscheint das Zeitwort überall sonst bei diesem Dichter in der zusammengezogenen Form.

6.	w.d.n.tr.	a. ◡$\underline{4}$ b. 6	◡$\underline{4}$
7.	◡$\underline{4}$◡	◡$\underline{4}$◡	◡$\underline{4}$◡
8.	a. ◡$\underline{4}$◡ b. 6◡	◡$\underline{4}$◡	w.d.n.tr.

I.

4 *deich.*
iemer B.
5 b *alsố.*

II.

2 a nach C.
b nach A.
3 a *enweine* Bartsch.
4 nach A.
swen̍ne (vgl. 11, 2. 7 *wah'ter*).

Bartsch hat überall rein daktylischen Rhythmus hergestellt, auch in den beiden Versen, welche ich in der Tabelle als w. d. n. tr. bezeichnet habe. I, 6 nimmt er die Lesart von A an, indem er nur *niht* streicht. Dadurch wird aber der Vers auftaktlos im Gegensatz zu fast allen übrigen Versen des Gedichtes, während er nach allen 3 Handschriften gleich fast allen übrigen Versen des Liedes die Silbenzahl des Zehnsilblers mit Auftakt zeigt. Ebenso ist es mit III, 8, wo Bartschs Aenderung wieder den Auftakt beseitigt und ausserdem eine Anlehnung von *si* an das vorhergehende Wort vor konsonantischem Anlaut des folgenden verlangt, wie sie sonst bei diesem Dichter nicht vorkommt.

Ebenso wenig kann ich Bartschs Aenderungen für die Verse I, 8. II, 4. III, 2 zustimmen. Die zu II, 4 beseitigt wieder unnötiger Weise den Auftakt, während die schwebende Betonung, die ich annehme, wie oben zu II, 4 gezeigt, ihre Analogien bei dem Dichter findet.

Bei der Gestaltung von I, 8 nach A hat Bartsch den Hiatus nicht berücksichtigt. Ausserdem ist die Zeile in A unsicher überliefert (vgl. Bartsch, Liederd. S. 333) und in der Lesart von BC das logische Verhältnis zum vorhergehenden Satze besser ausgedrückt. III, 2 ist in der Handschrift selbst eine Lücke bezeichnet: *als si mir e .... wuns an ir treit.* Für einfacher, als Bartschs Ergänzung, halte ich es zu schreiben: *alsố si mir einem den wünsch an ir treit.* Dadurch wird zugleich der Gegensatz zu III, 1 *in allen* nachdrücklicher hervorgehoben.

Nach diesen Vorbemerkungen ergiebt sich als Silbenzahl für die einzelnen Verse:

	I.	II.	III.
1.	12◡	12◡	12◡
2.	11	11	11
3.	11◡	11◡	12◡
4.	11	11	11
5.	11	11	11
6.	11	11	11
7.	12◡	12◡	12◡
8.	12◡	12◡	12◡

Zu I, 2 vgl. § 87.

II, 4, 3, 4 } vgl. oben.

I, 6, III, 8 } vgl. oben.

I, 7 vgl. § 87.

8, III, 2 } vgl. oben.

1 *sin ist* Bartsch.

Also überall der Zehnsilbler mit Auftakt ausser II, 3, wo der Auftakt fehlt. Nach § 87 ist dasselbe freilich auch I, 3 der Fall, aber wenn man die Gewissenhaftigkeit des Dichters in der Beobachtung der Silbenzahl auf der einen Seite, auf der andern den Umstand berücksichtigt, dass einige Verse sicher dem daktylischen Rhythmus sich nicht fügen, so wird man, nur um den letzteren herzustellen, doch *haben* nicht in *hân* zusammenziehen, sondern auch hier Rhythmuslosigkeit, aber die gewöhnlichen 12 Silben annehmen.

Natürlich ergiebt sich der daktylische Rhythmus unter Annahme der obigen Voraussetzungen in 21 Versen: I, 1. 2. 4. 5. 7. 8. II, 1—8. III, 1—7, aber I, 8 und II, 3 nur mit arger Verletzung der logischen Betonung. Diesen beiden Versen fehlt auch die gewöhnliche romanische Cäsur, die übrigen daktylischen Verse haben sie ausser II, 7, wo sie die einleitende Conjunktion von ihrem Satze abschneiden würde. III, 8 dagegen prägt sich die sogenannte lyrische

Cäsur[1]) deutlich aus und danach dürfen wir sie auch in den beiden anderen nicht daktylischen Versen I, 3. 6 annehmen, da ihnen die gewöhnliche Cäsur jedenfalls fehlt.

Der daktylische Rhythmus ist hier schon in der ersten Hälfte des Verses ziemlich häufig ausgeprägt:
nach dem Wortaccent II, 7. III, 7,
nach dem Satzaccent I, 1. 4. 5. 7. II, 1. 5. 6. 8. III, 1. 3. 4. 5. 6.
Dem entspricht der regelmässige Auftakt der Verse (vgl. § 30).

§ 89.

VI.

Dieses Lied zeigt in den ersten 3 Strophen den daktylischen Rhythmus völlig entwickelt, nur mehrfache Vertretung des Daktylus durch Trochäus und unlogische Betonung verraten noch, dass derselbe dem Dichter unbequem war.

4	a
4◡	b
4	a
4◡	b
4	c
4◡	d
2	c
4◡	d

Dabei setze ich voraus:
I, 1 *dëm kün[i]ge,* vgl. 3, 3.[1])
4 die Lesart A: *vón dër möht ëz al diu wëlt niht vertríben.*[2])
6 *kün[i]ge* und dann einmal Trochäus für Daktylus oder *dëme.*
7 *hân* A.
8 *ír hërzez míne.*[1])

---

1) Vgl. § 69 Anm. 1.

1) Man könnte ja hier auch unregelmässigen Auftakt annehmen, aber ich finde in den trochäischen Liedern des Dichters kein sicheres Beispiel eines solchen, ausserdem spricht für Beseitigung desselben, dass sie in 2 Fällen durch analoge, im 3. durch leichte Aenderung möglich ist.

2) Auch 1, 7 hat A die bessere Lesart.

II, 1 Trochäus für Daktylus[3]): *ich weiz wôl, daz.*
3 [*iedoch*] *iedoch alein*[*e*] *swie si mir d*[*a*]*rümbe*[4]) *tuot.*
8 Trochäus für Daktylus: *sólt ich dës wider.*
III, 2 *daz s*[*i*] *an.*
3 *vil man*[*i*]*ge,* vgl. I, 1[5]) — *túgende und ír.*

Entsprechend dem durchgeführten daktylischen Rhythmus haben alle Verse die gewöhnliche romanische Cäsur. Mit einem etwaigen Satzeinschnitte fällt sie ausser I, 8 überall zusammen, und dass sie der Dichter mit Bewusstsein beobachtet hat, beweist schon der vorletzte Vers der Strophe, welcher die erste Hälfte eines daktylischen Verses von vier Hebungen bis zur Cäsur darstellt.

In der ersten Hälfte des Verses ist der daktylische Rhythmus nur I, 2 ausgeprägt und dem entsprechend haben die Verse dieses Liedes im Gegensatze zum vorigen nirgends Auftakt (vgl. §§ 30. 128).

Im scharfen Gegensatz zu den drei ersten steht nun aber die vierte Strophe metrisch und inhaltlich. Sie ist allerdings nur in A überliefert, aber die Abweichungen von den drei ersten Strophen sind zu stark, als dass man an Textverderbnis denken könnte, zumal da die übrigen Strophen doch im Ganzen in A gut überliefert sind.

Vers 3 ist nach der Handschrift um 2 Silben zu kurz, ebenso Vers 6, Vers 2 um 1 Silbe. Dazu kommt ungenauer Reim[6]): Vers 2 : 4 *minnen* : *gewinnet,* 1 : 3 *verlât* : *gedâht.* Den ersteren hat v. d. Hagen allerdings beseitigt, aber dadurch Vers 2 noch um 1 Silbe verkürzt.

Ausserdem verlangt diese Strophe eine berechnende Minne, die drei ersten dagegen sprechen bedingungslose Hingabe an die Geliebte aus. Es sieht aus, als wäre dieser Gegensatz ein beabsichtigter, als stammte die letzte Strophe von einem, der sich mit dem Gedanken der drei ersten nicht einverstanden fühlte und nun seinen entgegengesetzten Stand-

---

3) Man könnte auch *alsô* schreiben, aber die Rücksicht auf die Cäsur spricht für die obige Auffassung.

4) Vgl. § 58 Anm. 6.

5) Vgl. Anm. 1.

6) In den übrigen Strophen des Dichters keine Spur eines solchen, denn 4, 4 ist nicht etwa *dës einen* zu schreiben, vgl. Mhd. W. I, 421 a.

punkt in einem Anhang geltend machte, wobei er die metrische Form der vorhergehenden Strophe ungeschickt nachahmte.

§ 90.

Wem gehören nun aber die drei ersten Strophen? Nur Strophe 2 ist, wie gesagt, unter dem Hohenburger überliefert, in C¹, 1. 3 unter einem Markgrafen v. Rotenburc in A, 1. 2. 3 unter Hiltbolt v. Swanegou in C². Der Inhalt ergiebt keinen bestimmten Anhalt für die Verfasserschaft. Allerdings finden sich in dem Liede Anklänge an Rudolf v. Rotenburc, vgl.:

H VI, 1 mit R III, 17.
VI, 3, 1—3 mit V, 18, 1—3.
VI, 3, 4 mit V, 45, 4. 5.

Aber diese Gedanken sind doch sehr allgemeiner Natur, vgl. z. B. H VI, 1 mit Ms. F. 215, 30 ff.[1]) Ausserdem finden sich auch abgesehen von H VI viele Anklänge zwischen H und R (vgl. z. B.:

H III, 1, 1 mit R XIV, 1, 2.
I, 1. 3 mit X, 1. 2),

so dass man vielleicht Nachahmung des einen durch den andern oder ein gemeinsames Vorbild für beide annehmen darf. Viel unbedeutender, als an R, sind die Anklänge in H VI an Hiltbolt v. Swanegou, man könnte hier nur etwa vergleichen H VI, 1 mit Sw. I, 2, 1. 2, aber auch dies ist ein sehr beliebter Gedanke bei den Minnesängern.

Etwas weiter führt uns vielleicht die metrische Form:

1. Bei Rudolf v. Rotenburc findet sich der daktylische Rhythmus nur in einzelnen Versen des V. Leiches.

2. Sowohl Hiltbolt v. Swanegou als Rudolf v. Rotenburc behandeln den Auftakt willkürlicher, als der Markgraf v. Hohenburc.

---

1) Auch diese Strophe Hartmanns ist daktylisch, der Gedanke nicht gerade häufig bei den Minnesängern, vielleicht darf man hier auf ein gemeinsames romanisches Vorbild schliessen. Vgl. auch den Schluss des Hartmannschen Liedes mit dem Schluss vom IV. Liede des Hohenburgers. Fände sich ein solches Vorbild in der romanischen Lyrik, so wäre damit die Autorschaft des Hohenburgers für das VI. Lied schon etwas besser verbürgt.

3. Sollte nicht dem I. Liede des Hohenburgers dieselbe ursprüngliche Form zu Grunde liegen, wie unserem VI.? Diese Form ist für das letztere, wenn man den ursprünglichen silbenzählenden Zehnsilbler mit X bezeichnet:

X a
X b
X a
X b
X c
X d
$\frac{X}{2}$ c
X d

Denke man sich nun in diesen Zehnsilblern nicht daktylischen, sondern trochäischen Rhythmus entwickelt, so bekommen wir das Schema: ◡5
◡5
◡5
◡5
◡5
◡5
◡2
◡5

Dem scheint mir nun die Strophe von I genau zu entsprechen, nur um einen Vers verkürzt und die Verse mit Ausnahme der beiden letzten auftaktlos. Denn 2, 5 ist um eine Silbe zu kurz, 2, 6 um eine Silbe länger, als die entsprechenden Verse der übrigen Strophen. Zieht man 2, 6 *mir* in den vorhergehenden Vers, so erhält dieser die erforderliche Silbenzahl (*wil si mir durch die verkórnen schúlde*) und 2, 6 (*versâgen ir húlde*) die Form ◡2. Dieselbe ergiebt sich auch leicht 3, 6, wenn man *und*[*e*] schreibt, 1, 6 muss man dann freilich doppelten Auftakt annehmen. Vielleicht haben wir auch in den vorletzten Versen als den ersten Hälften des Zehnsilblers mit Auftakt noch Silbenzählung anzuerkennen, dann ist ausser der Umstellung in der zweiten Strophe gar keine Aenderung der Ueberlieferung notwendig. Ein Rest der alten Silbenzählung scheint mir auch 2, 7 vorzuliegen, denn trochäischer Rhythmus verlangt hier die Betonung *gévriesch*.

Diese inneren Gründe für die Autorschaft werden durch den äusserlichen unterstützt, auf den v. d. Hagen und Bartsch mit Recht hinweisen, dass A unser Lied nicht Rudolf von Rotenburc zuweist, sondern einem Markgrafen von Rotenburc, von dem sonst nichts erhalten ist. Jedenfalls spricht weder die metrische Form noch der Inhalt gegen die Verfasserschaft des Hohenburgers.

Heinrich v. Morungen.

§ 91.

Bei diesem Dichter will ich zuerst die Lieder vornehmen, welche uns den daktylischen Rhythmus schon völlig entwickelt zeigen. Wie Heinrich v. Morungen überhaupt der formgewandteste unter den vorwaltherischen Lyrikern ist, so zeigt er auch in der Behandlung des daktylischen Rhythmus eine Geschicklichkeit und Mannigfaltigkeit, wie keiner der Dichter, die wir bisher besprochen haben, und seine Gedichte werden uns auf unserem weiteren Wege durch die Geschichte des daktylischen Rhythmus bis ans Ende begleiten, da in ihnen fast alle die Formen, welche die verschiedenen Entwickelungsstufen in derselben bezeichnen, vertreten sind.[1])

§ 92.

Ms. F. 129, 14 ff. Bartsch, Liederd. S. 36.

◡$\underline{2}$◡	◡2◡	3	aab
◡$\underline{2}$◡	◡2◡	3	ccb
4	3◡		d
◡$\underline{2}$◡	◡$\underline{2}$◡	3	ddb

Bartsch (S. 324) bemerkt richtig, dass die 1. Zeile des Stollens in Ms. F. mit Unrecht als trochäisch bezeichnet sei. Denn von den 1. 4. und 9. Zeilen jeder Strophe, die einander entsprechen, haben ausgeprägten daktylischen Rhythmus 129, 14. 33. 130, 1, daktylischer Rhythmus erscheint als ebenso natürlich wie trochäischer 129, 22. 28. 36, da darf die unlogische Betonung, welche die Annahme des daktylischen

---

1) Vgl. § 111.

Rhythmus für 129, 17. 25. 130, 6 mit sich bringt, gegen dieselbe nicht bedenklich machen.

Wenn aber Bartsch weiter meint, dem Stollen entsprächen die 3 letzten Zeilen des Abgesanges, so scheint mir diese Behauptung einer Modification zu bedürfen.

Allerdings entspricht, wie wir eben gesehen haben, Vers 9 dem 1. Verse des Stollens und ebenso Vers 11 dem letzten. Dieser Vers hat trochäischen Rhythmus. Ausgesprochen ist derselbe 129, 16. 19. 27. 30. 35. 38. 130, 3. 8, also in allen 3. = 6. = 11. Versen ausser 129, 24, wo sowohl trochäischer als daktylischer Rhythmus möglich, nicht möglich ist aber der letztere 129, 19. 27. 35. 130, 3. 8. Aber der 10. Vers scheint dem 2. des Stollens nur in der Zahl der Takte, nicht im Rhythmus zu entsprechen. Denn von den 2. 5. 10. Versen jeder Strophe haben ausgesprochenen daktylischen Rhythmus nur 129, 23. 34. Danach sind die 10. Verse jeder Strophe sicher daktylisch, denn auch 130, 7 fügt sich diesem Rhythmus gut.

Die 2. und 5. Verse haben eine Silbe weniger, als die 10., d. h. sie würden bei Annahme von daktylischem Rhythmus, dem sie sich an und für sich ebenso gut fügen, als trochäischem, auftaktlos sein. Man müsste dann V. 1 und 2. 4 und 5 für je zwei selbständige Reihen ansehen mit einer Unterbrechung des daktylischen Rhythmus, wo sie aneinander treten. Dem widerspricht aber nun 130, 1+2. 130, 2 hat eine Silbe mehr, als die entsprechenden Verse, deshalb hat Bartsch die Verschmelzung von 130, 2 *und* mit 130, 1 *wære* durch Elision mit Recht für nötig erklärt. Dann muss man aber 130, 1+2 als eine fortlaufende Reihe mit Innenreim ansehen, denn für eine derartige Verschmelzung zweier selbständiger Reihen möchten die Lieder des Dichters kaum ein Beispiel bieten. Und dann wird man das zweite Versikel dieses und der entsprechenden Verse besser als jambisch, die ganze Reihe also als daktylisch beginnend und trochäisch ausgehend annehmen. Im Abgesang bilden Vers 9+10 auch eine fortlaufende Reihe, aber mit durchgehendem daktylischem Rhythmus.[1]) Derselbe ist auch schon in der ersten Hälfte

1) Vgl. rücksichtlich dieses Verhältnisses zwischen Auf- und Abgesang zu Konrad v. Kilchberc § 166.



dieses viertaktigen Verses dem Satzaccent nach ausgeprägt ausser 130, 6, entsprechend dem Auftakt (vgl. § 30).

Vers 7 + 8 jeder Strophe fassen Alle mit Recht als trochäische Reihe mit männlichem Einschnitte nach der vierten Hebung. 129, 20 ist entweder ein unregelmässiger Auftakt [2]) oder *liuht*[*et*] [3]) anzunehmen. Bartschs Aenderungen sind also unnötig.

§ 93.

Ms. F. 133, 13 ff. Bartsch, Liederd. S. 38.

	4⏑	a
	4	b
	4⏑	a
	4	b
3.	4	b
	4⏑	a
	4	b

Vers 1—4. 7. 8 jeder Strophe sind allgemein als viertaktige daktylische Verse anerkannt. Schwierigkeiten machen nur:

133, 15 ist um eine Silbe zu kurz, denn Hiatus darf man bei dem Dichter nicht voraussetzen [1]), also einmalige

---

2) Vgl. 125, 7. 132, 5. 138, 20.

3) Vgl. 127, 13 *antwurt* Handschrift.

1) Hiatus ist in den nicht daktylischen Liedern Heinrichs nur einmal von mehr als einer Handschriftenklasse bezeugt: 123, 13 *dienste iemermê* ACC[a], hier ist er aber in Ms. F. durch *dieneste* sehr leicht beseitigt. Die übrigen Fälle betreffen Strophen, die nur in BC oder CC[a], welche nur den Wert eines einfachen Zeugnisses haben, oder gar in e überliefert sind:

134, 6 *schœne ǘnd* BC (vielleicht *und ouch*), aber in dieser Strophe ist in Ms. F. stark geändert. Die Ueberlieferung ergiebt für 134, 11. 13 einen daktylischen Einschnitt im vorletzten Fusse und ich möchte die Strophe nach folgendem Schema lesen:

⏑4⏑	⏑1	a	7			b
2⏑	5	b	⏑4⏑		⏑1	a
⏑4⏑	⏑1	a	⏑2	⏑4⏑	⏑1	ab
2⏑	5	b				

Man braucht dazu nur folgende leichte Veränderungen: 134, 6 [*diu*] (vgl. zu Ms. H. 1, 281, 14, 5 § 76 am Ende), 11 *wær*[*e*] (vgl. 124, 34, wo *wær*[*e*] den unregelmässigen Auftakt beseitigt), 12 *ist* [*ĕ*]*z*.

Vertretung des Daktylus durch Trochäus, wenn man nicht Verderbnis annehmen will. Den Hiatus 133, 13 hat Bartsch mit Recht durch *unde* beseitigt.

133, 19 *sô velsche dúr got niemán mîne triuwe* weist eine auffallende Häufung von Verletzung des Wort- und des Satzaccentes auf. Nun ist aber ausser diesem in allen daktylischen Versen des Liedes die gewöhnliche romanische Cäsur äusserst sorgfältig beobachtet, mit einem etwaigen Satzeinschnitt fällt sie in allen Versen (15 von den 24!) zusammen, denn dass 133, 24 *rĕhte* zu *als* zu ziehen ist, beweisen Stellen, wie Walther 89, 23. 90, 14. 124, 8 (vgl. Wilmanns). Deshalb halte ich 133, 19 eine Umstellung für höchst wahrscheinlich, durch welche zugleich die auffallenden Betonungen beseitigt werden: *sô velsche nieman dur gót mîne triuwe* (vgl. 133, 27, wo C auch eine falsche, B die richtige Wortfolge hat. In diesem Verse hat Bartsch übrigens mit Recht das überlieferte *betwinget* hergestellt, vgl. PBb. II, 549 ff. VII, 347).[*]

Schon in der ersten Hälfte ist der daktylische Rhythmus ausgeprägt:

nach dem Wortaccent 133, 13. 21,

nach dem Satzaccent 133, 14. 22. 28. 31. 37.

Vers 5+6 jeder Strophe will Paul, Beiträge II, 547 auch als viertaktige daktylische Verse auffassen, dann muss er aber

a) Auftakt in dem einen Verse im Gegensatz zu allen übrigen annehmen,

---

143, 5 *jâre iemer* C (vielleicht *iemêre*).

14 *sêre ein* C, 20 *liebe ein* C } an derselben Stelle entprechender Verse.

21 *húote âlsô* Ms. F., aber anders überliefert, auch 143, 9 ist geändert, ebenso 143, 8. Die Ueberlieferung scheint mir auf folgendes Schema der Strophe zu weisen:

	4	a	3◡	3	b
3◡	3	b	◡3◡	◡3	b
	4	a	3	◡◡4	b

Fasst man V. 2 = 4 so, dann erklärt sich auch der Hiatus 143, 5. 143, 17 ist die Waise dann männlich statt weiblich (vgl. ähnliches Schwanken Wilmanns, Walther[1] 95, 1), 143, 21 *wil ab[er] sí die húote âlso.*

145, 17 *grôze ángest e.*

144, 1 *si kúste âne* CC[a], aber man kann diesen Vers, wie die entsprechenden, ebenso gut ohne Auftakt lesen: *ówê si kuste âne zál.*

b) 133, 26 *ichs* schreiben,

34 *schœn'* apokopieren,

134, 3 entweder *trûric* betonen oder *trûr*[*i*]*c* kürzen. Deshalb nehmen Haupt und Bartsch hier mit Recht analog dem Eingang des Abgesanges von 129, 14 ff. einen trochäischen Vers an mit männlichem Einschnitt nach der dritten Hebung.[2]) Dann ist nur 134, 3 um eine Silbe zu kurz. Einfacher, als die Aenderungen in Ms. F. und von Bartsch, ist wohl, was Wilmanns vorschlägt: *vile*[3]) *trûric scheiden dán*.

§ 94.

Ms. F. 135, 9 ff.

4⏑	⏑2	⏑⏑2	ab
4⏑	⏑2	⏑⏑2	ab
	⏑⏑2	⏑⏑2	c
⏑4	⏑⏑2	⏑⏑2	c

Meine Auffassung dieses Liedes, die in verschiedenen Punkten von der in Ms. F. abweicht, geht von der Voraussetzung aus, dass der Stollen, wie es bei Heinrich v. Morungen so oft der Fall ist [1]), am Schlusse des Abgesanges wiederkehrt.

Die 1. und 4. Verse jeder Strophe lassen sich alle trochäisch lesen, 135, 9 aber nicht daktylisch, folglich ist der erstere Rhythmus anzunehmen. Den 9. Vers liest Haupt mit 5 Hebungen. Wenn man aber 135, 17. 27 *daz ich* in *deich* zusammenzieht und 135, 37 leichten doppelten Auftakt

2) Vgl. auch Gottschau PBb. VII, 357.

3) Im thüringischen Dialekt nicht auffallend.

1) Der Stollen kehrt ganz wieder 126, 8. 130, 31. 131, 25. 133, 13. 136, 1. 25 (vgl. Bartsch, Liederd. S. 40) 137, 10. 27. 140, 11 (der Schlussvers jeder Strophe hat nach der Ueberlieferung 6 Hebungen, nur 140, 31 ist *unde* nötig) 140, 32 (vgl. § 95) 142, 19 = 142, 26 (der vorletzte Vers geht allerdings stumpf aus, dafür hat aber der letzte Auftakt) 144, 17. 145, 1; mit geringer Modifikation 129, 14 (vgl. § 92) 134, 6 (vgl. § 93 Anm. 1) 141, 15 (vgl. § 96) 141, 37 (vgl. § 97); nur der Schlussvers des Stollens ist gleich dem Schlussverse des Abgesanges 123, 10. 124, 32. 134, 24. 139, 19 (die beiden letzten Reimzeilen der Str. sind zusammenzufassen) 145, 33. 146, 11; vgl. darüber auch Gottschau PBb. VII, 353 ff., von dem ich in Einzelheiten abweiche.

annimmt, so entspricht der Vers abgesehen vom Auftakte genau dem 1. = 4. Verse.[1])

Vers 3 = 6 nimmt Haupt einen Wechsel des Rhythmus innerhalb des Verses an. Der Reim der vorhergehenden Verse ist nur zufällig, Vers 3 = 6 also mit diesen zu einer Einheit zu verbinden und der so gewonnene Vers hat vier daktylische Takte mit Auftakt. Nur bei dieser Auffassung stimmt derselbe mit dem Schlussverse überein.

Haupt weist dem letzteren sechs trochäische Takte zu, muss dazu aber 135, 38 die kaum glaubliche Form *iren* einsetzen. Auch dieser Vers hat vier daktylische Takte mit Auftakt. Der doppelte Auftakt 135, 18 ist nur scheinbar, denn die Waise geht auf tonloses *e* aus, verschmilzt also mit dem zweiten Versikel durch Elision. 135, 38 ist deshalb zur Vermeidung des Hiatus zwischen den beiden Versikeln *und*e zu schreiben. Dies Verhältnis der beiden letzten Verse der Strophe erklärt meine Zusammenfassung der drei Zeilen jedes Stollens zu einer Einheit.

In Vers 7+8 stimmt die Silbenzahl in allen drei Strophen überein, in Ms. F. ist die Waise in den beiden ersten Strophen nach der fünften, in der dritten dagegen nach der sechsten Silbe abgesetzt. An die letztere Stelle will Wilmanns den Einschnitt mit Recht auch in den beiden ersten Strophen rücken, in Strophe 1 fällt er dann auch mit dem Satzeinschnitte zusammen. Mit trochäischem Rhythmus lässt sich dieser Vers nur in der ersten Strophe lesen, mit daktylischem dagegen in allen drei Strophen, wenn man annimmt, dass er sich durch doppelten Auftakt eng an den Aufgesang angeschlossen habe, wie das in der ersten und dritten Strophe auch dem Sinne nach der Fall ist.

In den daktylischen Versen haben wir also überall den alten Zehnsilbler, nur die gewöhnliche romanische Cäsur so gewissenhaft beobachtet, dass die erste Hälfte des Verses als Waise erscheint. Für diese Auffassung spricht auch der Umstand, dass 135, 10. 13. 20. 23. 25. 30. 33. 35, d. h. in allen ersten Hälften ausser 135, 15, wo er nach dem Satzaccent

---

1) Vgl. 142, 19. 26 das Verhältnis des vorletzten Verses der Strophe zum 1. = 3., ebenso 144, 17.



vorhanden ist, der daktylische Rhythmus trotz des Auftaktes nicht ausgeprägt ist, wohl aber nach Wort- oder Satzaccent 135, 11. 14. 21. 24. 26. 31. 34. 36, d. h. in allen zweiten Abschnitten ausser 135, 16.

§ 95.

Ms. F. 140, 32 ff.

2⏑	⏑2⏑	ab
4		c
2⏑	⏑2⏑	ab
4		c
⏑3		c
4⏑		b
⏑ ⏑4		c

In der 1. Strophe ist die Reimbindung im Abgesang eine etwas andere, also dasselbe Verhältnis, wie 142, 19 ff. zu 142, 26 ff.

In Ms. F. ist die Ueberlieferung richtig geändert:

140, 32 *lieblîche*.

141, 10 [*ge*]*sach*.

13 *dan*[*ne*] — *al*[*le*]. Denn der Hiatus *meie und* ist hier gemildert, weil er in den Einschnitt fällt, den alle daktylischen Verse des Liedes in Nachahmung der gewöhnlichen romanischen Cäsur des Zehnsilblers an dieser Stelle haben[1]) (vgl. zu 143, 14. 20 § 93 Anm. 1). Eben diese Regelmässigkeit der Cäsur verhindert auch, den Hiatus zu beseitigen durch die Lesung: *báz danne dër meie͡ und ál sîne dǽne*.

Bedenklich scheint mir 141, 7 *g*[*e*]*nâde* Ms. F. Auch 141, 14 hat nach der Ueberlieferung doppelten Auftakt, so dass nach dem klingenden Ausgang des vorletzten Verses zwischen diesem und dem letzten ein päonischer Einschnitt (3 Senkungen) entsteht, wie zwischen 141, 6 und 7 nach der

1) Die Cäsur ist hier ebenso gewissenhaft beobachtet, wie 133, 13, man muss deshalb 141, 2 die Cäsur hinter *wîz* annehmen, also *kël wîz* gewissermassen als klingenden Ausgang des 1. Versikels. Dass die Beobachtung der Cäsur eine bewusste war, beweist auch der innere Reim in Vers 1 = 3.

Ueberlieferung (*genâde ein küniginne*). Dieselbe Erscheinung werden wir 141, 15 ff. und 37 ff. wiederfinden, sodass wir darin wohl eine eigentümliche Modifikation des wiederkehrenden Stollens sehen müssen, die Heinrich v. Morungen liebte. Dass dieselbe sich nicht auch 140, 38 findet, kann nicht auffallen, da, wie gesagt, diese Strophe sich auch in der Reimbindung von den beiden anderen unterscheidet.

140, 34 ist um eine Silbe zu lang, die aber leicht beseitigt wird durch *wenn*[*e*].

Schon in der ersten Hälfte der daktylischen Verse ist der Rhythmus ausgeprägt:

nach dem Wortaccent nur 140, 35. 141, 14,
nach dem Satzaccent 141, 1. 2. 3. 6. 13.

§ 96.

Ms. F. 141, 15 ff.

2◡	◡2◡	◡2	aab
2◡	◡2◡	◡2	ccb
3◡	3		cb
2◡	◡2◡	◡◡2	ddb

Schon die Reime weisen auch hier auf Wiederkehr des Stollens am Schlusse des Abgesanges, sodass also Vers 1. 4 und 9, 2. 5 und 10, 3. 6 und 11 zusammen zu betrachten sind.

a) Vers 1. 4. 9

lassen sich in beiden Strophen sowohl mit trochäischem als mit daktylischem Rhythmus lesen.

b) Vers 2. 5. 10.

Nur daktylisch lässt sich 141, 24 lesen, die übrigen sowohl trochäisch wie daktylisch, also ist der letztere Rhythmus anzunehmen.

c) Vers 3. 6. 11.

Nur daktylisch lassen sich lesen 141, 17. 20. 28. 31, also die 3. und 6. Verse beider Strophen. Danach kann man den ganzen Aufgesang daktylisch, jeden der beiden Stollen als eine fortlaufende daktylische Reihe auffassen, und durch diese Auffassung gewinnen wir, wie wir sehen werden, einen durchaus symmetrischen Bau der Strophe.

Ganz dem Stollen entsprechen die drei letzten Zeilen des Abgesanges in der zweiten Strophe, in der ersten aber hat die letzte Zeile eine Silbe zu viel. Hier lässt sich dem Sinne nach keine entbehren, wohl aber 141, 36 eine ergänzen, wenn man *nochn* auseinander zieht: *noch enweiz war ich sól*. Damit erhalten wir in dem Verhältnis zwischen dem Schluss des Abgesanges und dem Stollen dieselbe Erscheinung, wie im vorigen Liede.

Den 7.+8. Vers jeder Strophe nimmt Gottschau (PBb. VII) auch rein daktylisch, indem er 141, 21+22 schreibt: *si brách alse toúg[e]n al in míns hërzen grúnt.* Eine solche Kürzung ist dem Dichter wohl zuzutrauen, Gottschau nimmt sie mit Recht auch 125, 15 an: *dáz ër wúnd[e]r an ír begê.* 141, 32 und 33 könnte man dann lesen: *swenn ich s[i] hœre sprëchen sost mír alse wól* (vgl. 132, 33 *únd ich s'áne sách,* wie mit Rücksicht auf AB wohl zu schreiben ist). Ich möchte die Verse allerdings in diesen Fassungen lesen, aber nicht daktylisch, sondern trochäisch:

si brach álse toúgn al ín míns hërzen grúnt
swénn ichs hœ́re sprëchen, sóst mir álse wól.

Dadurch wird nämlich:

1. die Betonung logischer,
2. der Auftakt vermieden, den sonst nur dieser Vers im ganzen Liede hätte, wie Heinrich von Morungen überhaupt eine Vorliebe für auftaktlose Verse hat,
3. eine Analogie hergestellt zu den Liedern 129, 14. 133, 13. 140, 32, in denen sich auch der Abgesang dadurch vom Aufgesang abhebt, dass er in trochäischem Rhythmus beginnt,
4. Symmetrie in den Bau der Strophe gebracht, indem nun alle Verse sechs Takte haben.

§ 97.

Ms. F. 141, 37 ff.

◡$\underline{2}$	◡◡$\underline{2}$◡	$\underline{3}$	aba
◡2	◡◡$\underline{2}$◡	3	aba
◡3	◡4		ab
◡$\underline{2}$◡	◡◡$\underline{2}$◡	$\underline{3}$	ba

a) Vers 1 = 4 = 9
lassen sich sowohl mit trochäischem wie mit daktylischem Rhythmus lesen.

b) Vers 2 = 5.
In Ms. F. scheint der Rhythmus —◡—◡◡—◡ angenommen zu sein, aber Paul, Beitr. II, 547 hält mit Recht für besser ◡◡—◡◡—◡, sodass sich der Vers mit doppeltem Auftakte unmittelbar an den vorhergehenden schliesst, für diese Auffassung spricht die Analogie der übrigen Lieder des Dichters mit ähnlich gegliederten daktylischen Reihen.

141, 38 *mîne* Ms. F. (vgl. 140, 32 *lieplîche*).

142, 10 *rôsevar*[*we*]*n* Paul.

c) Vers 3 = 6
haben drei Hebungen und daktylischen Rhythmus.

Paul will nur die beiden ersten Reimzeilen des Stollens zusammenziehen, ich meine, mit Rücksicht auf den Schluss des Abgesanges muss man alle 3 Reimzeilen des Stollens zu einer Einheit verbinden trotz der Unterbrechung des Rhythmus[1]) zwischen dem 2. und 3. Versikel. Dafür spricht nun auch der Schluss des Abgesanges. Paul fasst den letzten Vers der Strophe als fünftaktigen daktylischen, dasselbe thut wahrscheinlich auch Haupt. Dabei übersehen sie aber 142, 8 den Hiatus *wære ich.* Ausserdem muss uns das Beispiel der daktylischen Lieder des Dichters, die wir bisher betrachtet haben, veranlassen, auch hier im Schluss des Abgesanges die metrische Form des Stollens wieder zu suchen. Das 1. Versikel kehrt genau wieder in der vorletzten Reimzeile des Abgesanges, nur mit klingendem Ausgang, und die letzte Reimzeile lässt sich genau entsprechend den beiden andern Versikeln lesen:

1) Dieselbe findet ihre Analogie in trochäischem Rhythmus 139, 19 ff. Die Rücksicht auf die Symmetrie im Strophenbau verlangt hier die Zusammenfassung der Verse 6 und 7 ebenso gut, wie die der beiden letzten (vgl. § 94 Anm. 1). Wir erhalten damit einen Vers mit männlichem Einschnitt nach der 2. Hebung und sind berechtigt zur Annahme eines solchen durch die Beispiele ähnlicher Einschnitte ohne Reim in andern Liedern des Dichters: 124, 32 Vers 5+6, 125, 19 V. 6+7, 127, 1 V. 2+3. 5+6. 7+8, 129, 14 V. 7+8 (§ 91), 133, 13 V. 5+6 (§ 93 gegen Ende), 134, 14 V. 2+3. 5+6. 8+9.

142, 8 *von ir ein senftez küssen*
sô wære ich iemer gesúnt.
10 *verbrünne ê ich ir iemer*
diende ine wisse umbe wáz.

Danach kehrt also auch hier der ganze Stollen im Abgesang wieder mit dem päonischen Einschnitt zwischen den beiden letzten Reimzeilen d. h. der Modifikation, die wir aus den beiden vorigen Liedern schon kennen, und danach sind auch die beiden letzten Versikel des Stollens, also alle drei zu einer Einheit zusammenzufassen.

Wir haben hier den daktylischen Vers von 7 Hebungen, den wir schon bei Rudolf v. Fenis (§ 65) und Hiltbolt v. Swanegou (§ 78) fanden, und mit dem erwähnten Einschnitt, welcher meine Ansicht von der Entstehungsart dieses Verses (a. a. O.) noch stützt. Dass wir in dem Abschnitte vor dem Einschnitt wirklich den alten Zehnsilbler haben, beweist auch der Umstand, dass der daktylische Rhythmus in den ersten Vershälften (141, 37. 142, 2. 7. 9. 12. 17) nirgends scharf ausgeprägt ist, von den zweiten Vershälften aber 141, 38. 142, 3. 10.

Vers 7+8 jeder Strophe will Paul auch daktylisch fassen, den ersteren mit doppeltem Auftakt. Es fügt sich diesem Rhythmus aber nicht 142, 16, wo die Handschrift noch *wol* zwischen *schiere* und *gesunde* hat. Ich glaube, wir haben auch hier nach Analogie der meisten daktylischen Lieder des Morungers trochäischen Eingang des Abgesanges anzunehmen und dann auch mit Rücksicht auf die Symmetrie des Strophenbaues die beiden Verse zusammenzufassen:

142, 5+6 *dën bát ich zeiner stúnt, dêr mich ze dieneste*[2] *ir bevêle*

142, 15+16 *dës bín ich wórden láz* [*al*]*sô deich vil schíere wól gesúnde.*

Der Bau der Strophe ist damit ganz analog dem von 141, 15ff.: in allen Versen die gleiche Anzahl Takte, nur der Rhythmus verschieden.

2) Vgl. zu 123, 13 § 93 Anm. 1.

§ 98.

Die Lieder des Dichters, die wir bisher behandelt haben, setzen alle die völlige Entwickelung des daktylischen Rhythmus innerhalb des nachgeahmten Zehnsilblers voraus und zeigen denselben auch durchaus fliessend. Die 6 Töne haben grosse Aehnlichkeit mit einander. Von daktylischen Versen kommt vor der viertaktige, seine Hälfte, der zweitaktige, und der dreitaktige, aus deren Verbindung Verse von 6 und 7 Hebungen hervorgehen. Am einfachsten sind die Töne 133, 13 und 140, 32, unterscheiden sich, abgesehen vom Reime, nur im Einleitungsverse des Abgesanges. 129, 14. 141, 37 und 141, 15 gleichen sich darin, dass alle ihre Verse die gleiche Zahl Takte bei verschiedenem Rhythmus haben, die beiden letzten auch in der Art dieser Verschiedenheit des Rhythmus, die beiden ersten im Bau der dreigliedrigen Verse. Alle diese Lieder ausser 135, 9 haben trochäischen Eingang des Abgesanges.

Ms. F. 122, 1 ff.

nimmt den vorigen Tönen gegenüber eine eigentümliche Stellung ein.

§ 99.

Was zunächst die sieben ersten Verse der Strophe betrifft, so stehen sich über dieselben zwei Ansichten gegenüber. Pfaff (Z. f. d. A. XVIII, 51) sieht in ihnen Reste der Silbenzählung, Haupt und Paul (Beitr. II, 546) nehmen daktylischen Rhythmus an. Die letzteren müssen dazu 122, 20. 22 willkürlich ändern, denn *stæte* und *dër munt* sind in BCC[a] überliefert, ausserdem nimmt Paul 122, 13, weil er das Bedenkliche von Haupts *gnomen* erkennt, die Betonung *génomen* an, welche in daktylischen Versen häufig sei. Ich habe eine derartige Betonung bei Dichtern, die sich dieselbe nicht auch im trochäischen Rhythmus gestatten, im völlig entwickelten daktylischen nicht gefunden und die Notwendigkeit ihrer Annahme in diesem Liede ist für mich eben ein Zeichen, dass den Zehnsilblern desselben noch etwas von der romanischen Silbenzählung anhaftet.

In den übrigen 1.—7. Versen der Strophe ergiebt sich der daktylische Rhythmus allerdings natürlich, nur 123, 4

ist einmal Vertretung des Daktylus durch Trochäus anzunehmen, da der Dichter sich, wie gezeigt, Hiatus nicht gestattet.[1])

Noch weniger, als daktylischer, lässt sich trochäischer Rhythmus für die Verse 1—7 durchführen, demselben fügen sich nicht 122, 2. 7. 10. 12. 16. 19. 24. 123, 1. 2. 4. 6. 7. Auch an eine Combination des daktylischen und trochäischen Rhythmus ist nicht zu denken, wie eine Vergleichung der korrespondierenden Verse 1 und 4, 2 und 5 lehrt:

122, 10. 19. 123, 1. 4 lassen sich nur daktylisch und
122, 13 nur trochäisch,
122, 2. 123, 2 nur daktylisch und
122, 20 nur trochäisch lesen.

So kommen wir auf Pfaffs Silbenzählung zurück. Die Verse 1—7 haben alle 10 resp. 11 Silben ausser 122, 20. 22. 123, 4. 7.[2]) Von diesen sind 123, 4.[3]) 7 um je eine Silbe zu kurz und daher in jedem einmalige Ligatur von zwei Tönen anzunehmen oder 123, 7 besser mit Ms. F. *tiuscheme* zu schreiben. 122, 20. 22 sind um je eine Silbe zu lang, 122, 20 wird dieselbe beseitigt durch *diech,* 122, 22 könnte man unregelmässigen Auftakt annehmen, aber da derselbe sich sonst nirgends im Liede findet, so möchte ich lieber die sogenannte epische Cäsur[4]) voraussetzen. Dafür spricht auch, dass, wie auch Pfaff bemerkt, alle Verse die gewöhnliche romanische Cäsur nach der 4. resp. 5. Silbe haben, nur 122, 16 und 20 fehlt sie, denn da würde sie einmal die Präposition von ihrem Nomen, das andere Mal das Adjectiv von seinem Substantiv trennen. Auch fällt sie mit einem Satzeinschnitte überall zusammen.

§ 100.

Nun die beiden letzten Reimzeilen der Strophe. Die vorletzte hat zwei daktylische Hebungen[1]), in der zweiten Strophe mit Auftakt, die letzte Zeile lässt sich nur daktylisch lesen in der zweiten, nur jambisch in der dritten Strophe.

---

1) Vgl. § 93 Anm. 1.
2) Denn 122, 23 lautet nach CC[a] *ir zene wîz ëben vil vërre erkant.*
3) Vgl. oben.
4) Vgl. § 71 gegen Ende.
1) 123, 8 *vërre unde nâr.*

Pfaff zieht die beiden in einen Vers zusammen, und dieser, meint Paul, lasse sich dann mit vier daktylischen Hebungen lesen. Er muss dabei aber 122, 8+9 eine ganz unglaubliche Verletzung des Wortaccentes zugeben und 122, 17+18 vermag er gar nicht auf vier daktylische Takte zu bringen.

Die vorletzte Zeile macht offenbar den Eindruck einer ersten Hälfte des Zehnsilblers und die letzte entspricht einer zweiten Hälfte desselben in der ersten (*sist* Paul), dritten und vierten (*sost siz* Paul) Strophe, in der zweiten aber ist sie um eine Silbe zu lang und somit 122, 17+18 der einzige zu lange Vers in dem Gedichte, der sich nicht durch eine leichte Aenderung heilen liesse. Diese isolierte Stellung berechtigt uns zu kühnerer Aenderung. Pauls Einwand gegen Pfaffs Aenderung *liep* für *liebest*, das *vor* verlange einen Superlativ, hat Michel (Heinrich v. Mor. und die Troubadours) mit Recht durch Hinweis auf Ms. F. 54, 34 zurückgewiesen, aber wie sollte man sich die Verderbnis *liebest* CC[a], *liebes* B für *liep* erklären? Ich möchte in *liebest* einen adverbialen Superlativ sehen = *gërnest*[2]) und *mîn* streichen. Das Mhd. W. belegt einen solchen Superlativ nicht, er war also selten und das erklärt die Verderbnis. Also: „deshalb will ich in ihrer Huld, beliebt es ihr, am liebsten bleiben vor allen Frauen". Auch den unregelmässigen Auftakt kann man beseitigen durch *gebiut*[*et*].[3])

§ 101.

Das Resultat der Untersuchung dieses Liedes ist also: wir haben in allen Versen den Zehnsilbler, der daktylische Rhythmus in demselben ist schon ziemlich weit entwickelt, es fügen sich ihm nur fünf Verse nicht: 122, 8+9. 13. 17+18. 20. 22. Dem entspricht die ziemlich genaue Beobachtung der gewöhnlichen romanischen Cäsur. Die daktylischen Verse haben sie alle ausser 122, 16, der andere Vers, in welchem sie fehlt, 122, 20, hat auch keinen daktylischen Rhythmus. Dass diese Beobachtung der Cäsur eine bewusste ist, beweist auch der innere Reim des letzten Verses an

2) Vgl. Freid. 107, 15. 108, 20.
3) Vgl. 127, 13 *antwurt* Handschrift.

ihrer Stelle, in welchem sich schon die Neigung des Dichters, den Zehnsilbler in zwei Versikel zu zerlegen, die wir in den späteren Liedern beobachtet haben, kundgiebt.

Schon vor der Cäsur ist der daktylische Rhythmus ausgeprägt:

nach dem Wortaccent nur 122, 2. 4. 5,
nach dem Satzaccent 122, 12. 15. 26. 123, 6. 8,

also ziemlich häufig, trotzdem die Verse auftaktlos sind. Auch das zeugt von bewusster Anwendung des daktylischen Rhythmus schon in diesem Liede trotz der Reste von Silbenzählung und bereitet die Vollendung der Entwickelung desselben in den späteren Liedern vor.

Ich sage „spätere Lieder", denn ich meine, hier darf man mit einiger Sicherheit das Lied 122, 1 ff. einer früheren Epoche zuweisen, als die 6 Lieder, welche wir vorher behandelt haben. Die Metrik, die Reste der alten Silbenzählung, sind schon ein gewichtiges Moment dafür bei einem Dichter, dessen daktylische Verse sonst, wie wir gesehen haben, durchaus fliessenden Rhythmus zeigen. Dazu kommt nun aber, dass, wie Michel (Mor. und die Troub.) bemerkt hat, auch Inhalt und Stil das Lied in die Jugend des Dichters verweist, es als eine „Leistungsprobe" erscheinen lässt.

§ 102.

Pfaff stellt Untersuchungen über den Widerstreit des Vers- und Wortaccentes an, wenn man die Verse dieses Liedes jambisch zu lesen versucht. Ich möchte dieselben mit Rücksicht auf meine Bemerkungen am Schluss des I. Teiles etwas anders formulieren. In dem Liede ist dem Wortaccente nach unbetont:

2. Silbe 122, 2. 4. 5. 17.
4. Silbe 122, 20.
6. Silbe 122, 7. 12. 16. 21. 23. 25. 123, 4.[1])
8. Silbe 122, 2. 7. 10. 12. 16. 19. 21. 24. 123, 1. 2. 6. 7.

Also die bei weitem grösste Anzahl dieser Fälle betrifft

1) Denn die Rücksicht auf die Cäsur verlangt hier, die notwendige Ligatur von 2 Tönen in der ersten Hälfte des Verses anzunehmen.

die 6. und 8. Silbe, das muss seinen Grund in der Melodie gehabt haben. In beiden Fällen entsteht ein Daktylus, im ersten Falle in der Cäsur nach der 4. Silbe, im zweiten Falle vor der Reimsilbe. Auf den romanischen Zehnsilbler übertragen heisst das: im ersten Falle nach dem einen Hauptaccente vor der Cäsur, im zweiten Falle vor dem andern Hauptaccente auf der Reimsilbe. Diese beiden Versstellen müssen in der Melodie besonders hervorgehoben sein, und das Mittel dazu war, wie gesagt, die folgenden oder voraufgehenden Töne zu schwächen. Dadurch entstand das Schema, das ich schon in § 46 als möglich entwickelt habe, für den romanischen Vers:

XXX/|\\/\\/

Solche Verse mussten bei der Nachahmung im Deutschen auch daktylischen Rhythmus in der zweiten Hälfte erhalten. So ist es der Fall 122, 7. 12. 16. 21. 123, 4, wo nach dem obigen Verzeichnis die 6. und 8. Silbe dem Wortaccente nach unbetont sind, und wenn man den Satzaccent berücksichtigt, auch 122, 1. 19. 123, 1. 3. 6. 7 (denn eine logisch unbetonte Silbe des Verses fällt auf die 6. Stelle 122, 1. 2. 3. 4. 5. 6. 14. 15. 19. 123, 1. 3. 6. 7, auf die 8. Stelle 122, 1. 123, 3). In allen diesen 11 Versen lassen sich die vier Silben vor der Cäsur ebensogut mit trochäischem wie mit daktylischem Rhythmus lesen, der letztere erscheint ausgeprägt erst in der zweiten Hälfte, wie bei dem oben angenommenen Rhythmus des romanischen Zehnsilblers.

Dasselbe ist nun aber auch der Fall, wo nur auf eine der beiden Stellen eine nach dem Wort- und Satzaccente unbetonte Silbe fällt: 122, 3. 4. 5. 6. 14. 15. 23. 25 (6. Silbe) und 122, 2. 10. 24. 123, 2 (8. Silbe). Das ist ganz natürlich, denn in jenen Versen wird der Rhythmus im ersten Falle:

XXX/\\//\/

im zweiten Falle: XXX/\//\\/

d. h. es stossen zwei Hebungen zusammen, und die eine wird unterdrückt. In der ersten Hälfte ist auch in diesen Versen kein bestimmter Rhythmus ausgeprägt, nur 122, 2. 4. 5 der daktylische.

So bleiben nur die Verse 122, 8+9. 11. 13. 17+18. 20.

22. 26+27. 123, 5. 8+9 übrig, darunter also die 5 Verse, für die daktylische Auffassung unmöglich ist[2]), und auch 123, 8+9 bringt dieselbe sehr unlogische Betonung mit sich.

Ulrich v. Liehtenstein.

§ 103.

Knorr (Ueber Ulrich v. Liehtenstein S. 46 ff.) hat durch eine Vergleichung von Walther 110, 13 ff. und Ulrich 394, 16 ff. wahrscheinlich gemacht, dass Ulrich den daktylischen Rhythmus von Walther her gekannt habe, ehe er ihn gebrauchte.

Im Allgemeinen erscheint der daktylische Rhythmus bei Ulrich weiter entwickelt, als bei Walther, aber Einiges in den Liedern weist doch noch in die Periode der Entwickelung, in der wir den Rhythmus bei Walther gefunden haben. Wir trafen bei demselben:

1. noch einige Reste der alten Silbenzählung,
2. vereinzelte Vertretung des Daktylus durch Trochäus,
3. den daktylischen Rhythmus fast überall erst in der zweiten Vershälfte ausgeprägt, aber
4. die gewöhnliche romanische Cäsur meist beobachtet.

Betrachten wir auf diese Punkte hin nun die 6 Lieder Ulrichs von Liehtenstein, welche hier in Betracht kommen.

§ 104.

X.

Lachmann 134, 5 ff.

Vers 1 = 4 jeder Strophe lassen sich alle sowohl mit trochäischem als daktylischem Rhythmus lesen.

Vers 2 = 5. Nur daktylisch lassen sich lesen: 134, 6. 18. 21. 135, 26. 29. 136, 6, also ist dieser Rhythmus hier sicher.

Vers 3 = 6 haben 10 Silben ausser 134, 7. 10. 19. 22, wo die Ueberlieferung nur 9 gewährt. Conjekturen wären willkürlich, man muss also für die vier Verse je einmal Ligatur von zwei Tönen der Melodie auf einer Silbe voraussetzen. Für den Schluss des Verses verraten daktylischen

---

2) Vgl. § 101.

Rhythmus 135, 3. 15. 18. 30. 136, 10, für den Anfang nur 134, 22 und 135, 18 mit Auftakt. Sonst bekäme man bei daktylischer Auffassung am Anfange die Betonungen:

134, 7 *dën muot.*
10 *vón dir.*
135, 6 *bédenken.*
15 *dîn stætiu.*
30 *mít ungedülde.*
136, 7 *mít reiner.*

Derartige Betonungen (ausser *bédenken*) finden sich allerdings auch in den nicht daktylischen Liedern Ulrichs, besonders am Versanfange [1]), aber wenn sie in solcher Menge immer an derselben Stelle desselben Verses wiederkehren, muss man doch wohl versuchen, sie durch eine andere Auffassung dieses Verses zu beseitigen. Rein daktylischen Rhythmus desselben schliesst also der Anfang, rein trochäischen das Ende aus. Das weist auf einen aus beiden gemischten Rhythmus:

◡ — ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ —

1) Vgl. z. B. (nach Ms. H.) Strophe 161, 4 *dën muot,* 195, 5 *dër tac,* 221, 5 *dáz wort,* 94, 3 *ír lîp,* 102a, 8 *ír lôn,* 132, 5 *vón mir,* 164, 4 *mít ir,* 261, 1 *éin guot wîp.* Ueber solche Verstösse gegen die Satzbetonung in dem erzählenden Teile des Frauendienstes vgl. Knorr S. 55. Wenn in dieser Beziehung die Lieder den Erzählungsversen ziemlich gleich stehen, so herrscht in der Wortbetonung in jenen weniger Freiheit, als in diesen. In habe nur folgende Fälle von Verletzung derselben gefunden: 3, 6 *niemánne* (2), 32a, 8 *hilféstu* (2), 58, 7 *zwîváldet* (2), 105, 4 *vrœlîchen* (2), 108, 1 *Abrëllen* (2), 110, 1 *iemán* (2), XXV, 12, 4 *odér* (1), 157d, 7 *wîplîchen* (2), 167, 2 *wîplîcher* (2), 192b, 7 *güetlîches* (2), 194a, 3 *rôtvár* (2), 200, 1 *urloúp* (1), 194, 1 *wîpheit* (3), 223, 3 *urloúp* (2), 229, 5 *urloúp* (2), 240, 6 *wîplîch* (6), 255, 5 *güetlîchen* (3), 279, 5 *wîpheit* (2), 281, 7 *wîplîch* (4), 285, 6 *lieplîch* (5), 287, 6 *güetlîch* (2), 288, 1 *Tuonoúwe* (5). Also abgesehen von Eigennamen und von 32a, 8 und XXV, 12, 4 (vgl. aber Anm. 2) trifft sie nur zweite Teile von Compositis, die freilich z. T. als solche nicht mehr empfunden wurden, ausserdem fällt sie meistens in den zweiten Fuss (2), und in diesem scheinen die Minnesänger der späteren Zeit sie sich zuerst erlaubt zu haben, vgl. schon Ulrich von Wintersteten II, 3. 4. III, 13, 3. 129, 8. Zu beachten ist auch, dass, wie das obige Verzeichnis darstellt, in den späteren Liedern Ulrichs die Fälle, wo die falsche Betonung einen anderen als den zweiten Fuss trifft, häufiger werden, es bezeichnet diese Erscheinung den Uebergang zum Meistergesang.

Dem widerspricht aber 134, 22, denn eine schwebende Betonung, wie *wǽrest*, am Versanfange zeigt nach dem Verzeichnis unten in der Anmerkung 1 kein trochäisches Lied des Dichters.[2]) Wir kommen damit auf Rhythmuslosigkeit des Verses in seinem ersten Teile und wieder auf das Schema:

XXX/\\/\\/

Die gewöhnliche romanische Cäsur ist überall vorhanden und fällt mit einem etwaigen Satzeinschnitte zusammen ausser 135, 6.[3])

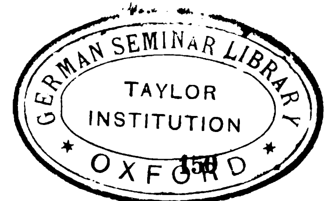
In der zweiten Vershälfte ist je einmal Vertretung des Daktylus durch Trochäus anzunehmen 134, 10. 19. 22. 134, 7 wird der Trochäus leicht beseitigt durch *seneder*. 135, 18 könnte man unregelmässigen Auftakt annehmen, aber derselbe tritt in den vielen Liedern Ulrichs verhältnismässig so selten auf[4]), dass man ihn womöglich beseitigen muss,

---

2) Denn 425, 4 *odér* ist doch unsicher, man kann ebenso gut *óder*, also Fehlen des Auftaktes annehmen.

3) Vgl. Ende dieses §.

4) Der Auftakt steht unregelmässig: Strophe (nach Ms. H.) 1, 3. 2, 1. 3. 10, 2. 4. 11, 1. 2. 14, 1. 2. 15, 4. 17, 6. 20, 5. 35, 4. 36, 7. 119, 1. XXV, 10, 7. 128, 4. 129, 2. 131, 2. 4. 132, 2. 4. 140, 3. 178, 6. 179, 5. 6. 233, 6. 252, 4. 270, 4. 309, 12. 310, 9. 10. 311, 5. 9. 10. Von den 6 letzten Fällen müssen wir ganz absehen, sie gehören einem Liede an, das sicher unecht ist (vgl. Knorr S. 13). Bei den übrigbleibenden 29 ist die Verteilung auf die einzelnen Lieder zu beachten: 19 derselben betreffen die 4 Lieder I. III. XXVII. XXXVI, so dass vereinzelter unregelmässiger Auftakt sehr selten und der Grund für seine Häufigkeit in jenen 4 Liedern in irgend einer Eigentümlichkeit der Melodie zu suchen ist. Im XXVII. fehlt der Auftakt auch viermal: 129, 3. 130, 3. 131, 1. 132, 1, und das Verhältnis dieser Verse zu denen mit unregelmässigem Auftakte ist so, dass sie meist demselben Stollen angehören, die Silbenzahl desselben also, indem die Silbe, welche dem einen Verse fehlt, der andere zu viel hat, durch die Unregelmässigkeit nicht alteriert wird, vgl. zu Reinmar 155, 12 § 7 Anm. 1. So ist es nach der Ueberlieferung 129, 3+4. 131, 1+2. 132, 1+2 und danach darf man dasselbe Verhältnis vielleicht auch herstellen: 128, 3+4 (3 *swie sélt[e]n ich*, vgl. oben zu 135, 18), 129, 1+2 (1 [*ein*]), 131, 3+4 (3 *die'ch*), so dass nur 129, 2. 130, 3. 132, 4 als unregelmässig im Auftakte übrig bleiben. Dass dem Dichter eine Silbenzählung, wie sie die obigen Annahmen voraussetzen, zuzutrauen sei, beweisen Verse wie 41, 5. 6, wo der fehlende Auftakt durch eine überzählige



also hier: *ir oug[e]n ir ôren.* 136, 7 *vüoge, ân.* Der Hiatus kann nicht stören im Satzeinschnitt und der Cäsur.[5])

Gestützt wird diese Auffassung des 3. = 6. Verses dadurch, dass es sich als möglich ergiebt, die übrigen Verse ausser dem ersten des Abgesanges paarweise zu Versen derselben Art zusammenzufassen.

Vers 1 = 4 zeigen, wie oben bemerkt, nirgends ausgeprägten daktylischen Rhythmus, von Vers 2 = 5 dagegen nach dem Wortaccent 6 und ausserdem nach dem Satzaccent noch 3 Verse (135, 2. 5. 136, 9), also nimmt man die Verse zusammen, so ergiebt sich auch hier der Rhythmus:

X X X / \ \ / \ \ / \

134, 17 *klagestu.*
135, 30 *od[e]r* L.

Silbe innerhalb des Verses ersetzt wird, 63, 6, wo das erste Versikel unregelmässigen Auftakt und deshalb das zweite eine Silbe weniger als in den entsprechenden Versen hat (denn *vil* hat F nicht), 142, 3, wo nach den entsprechenden Versen *küssén* zu betonen ist. — Ausserdem scheinen auch drei von den zehn vereinzelten Fällen unregelmässigen Auftaktes auf eine derartige Silbenzählung hinzuweisen, 17, 6. 119, 1. 252, 4 folgen nämlich auf den unregelmässigen Auftakt zwei verschleifbare Silben, so dass derselbe durch Annahme der Verschleifung beseitigt wird. Unsicher ist der unregelmässige Auftakt 168, 2 (*lieze ich s[i] sô?* vgl. 264, 5 *sol s'mit*), 197, 6 (*kûm ich?*), 199, 5 (*[ich] wæn?*), 238, 3 (*schult?*), 274, 7 (*mîn[er] vröudenlêre?* vgl. 288, 5 F), 292, 3 (*sæh[e]?* Hagen, vgl. 305, 3, ausserdem 12, 6 *hělf*, 24, 6 *geschěh'*, 176, 8 *wær'*), 302, 1 (*salb[e] mit?* *b* und *m* gleichartige Consonanten, vgl. 200, 7), 302, 4 (*man[i]k?* vgl. 21, 4 *jâmerk* C), 305, 1 (*wold[e] daz?* gleichartige Consonanten, vgl. 179, 1), 3 (*sæh[e]?* vgl. zu 292, 3).

Noch seltener sind die Fälle, wo der Auftakt unregelmässiger Weise fehlt: 28, 11 (vgl. § 107) 65, 5. 87, 3 (vgl. § 109) 94, 2. XXV, 9, 1. 4. 177, 7. 130, 3. 129, 3. 131, 1. 132, 1. Ueber die drei letzten Fälle vgl. oben in dieser Anm. Unsicher ist 158, 7 (*swie hôhe?*).

5) Zu den vier Hiatus, die Knorr S. 69 aufführt, kommen noch Strophe (nach Ms. H.) 192b, 1 *güete ist*, 287, 6 *gebærde ófte*, ferner in einem Satzeinschnitt, wozu ich auch *unde* rechne: 10, 5 *vroúwe ích*, XXV, 6, 1 *güete únd*, 175, 8 *beide únd*, 211, 6 *inne ûz*, 303, 2 *sinne únd*, in einem Verseinschnitt 239, 6 *ére állen*, 241a, 6 *vroúwe ist* (nach dem dritten Fusse dieses Verses ist entsprechend dem Stollen eine Waise abzusetzen). Unsicher sind 136, 2 *minne ist* (*minne ist mir alein?* vgl. Vers 5), 196, 7 *darinne ich* (*dârinne ich* mit Fehlen des Auftaktes?).

Vers 9+10. Von den 9. Versen zeigen den daktylischen Rhythmus ausgeprägt nur 134, 13. 135, 9, von den 10. dagegen nach dem Wortaccente 135, 10. 22, nach dem Satzaccente auch 134, 14. 26. 136, 14, denn da die beiden ersten Verse um eine Silbe kürzer sind, als die entsprechenden der drei anderen Strophen, so muss man je einmalige Ligatur von zwei Tönen annehmen, und der Satzaccent verweist dieselbe auf die 2. Silbe, 136, 13 *sost.* So passt auch für diesen Vers das obige Schema und endlich auch für

Vers 11+12. Denn in 11 ist der daktylische Rhythmus nirgends ausgeprägt, in 12 dagegen nach dem Wortaccente 134, 16. 136, 4. 16, nach dem Satzaccente ausserdem 134, 28.

Die Reste der Silbenzählung beschränken sich in diesem Liede also auf die erste Hälfte der Zehnsilbler, in der zweiten ist entsprechend der genauen Beobachtung der gewöhnlichen romanischen Cäsur der daktylische Rhythmus völlig ausgebildet und bewusst angewandt.

Nehmen wir nur auf die Wortbetonung Rücksicht, so widerstrebt dem daktylischen Rhythmus nur 135, 6, der einzige Vers, in dem auch die gewöhnliche romanische Cäsur mit dem Satzeinschnitt nicht zusammenfällt. Daher kann der bewusste Gegensatz im trochäischen Rhythmus des 1. Verses des Abgesanges nicht auffallen. Denn auch die beiden ersten Reimzeilen des Abgesanges sind zusammenzufassen, so dass alle Verse in der Zahl der Takte übereinstimmen:

$\underline{2}$◡	◡$\underline{2}$◡	aa
$\underline{4}$		b
$\underline{2}$◡	◡$\underline{2}$◡	cc
$\underline{4}$		b
◡2	◡2	dd
$\underline{2}$◡	◡$\underline{2}$◡	ef
$\underline{2}$◡	◡$\underline{2}$◡	ef

(Ich bezeichne auch die Verse, welche nach den obigen Ausführungen keinen bestimmten Rhythmus haben, mit einem Strich unter der Zahl.)

§ 105.

XI.

Lachmann 322, 1 ff.

In Vers 1—4. 7 haben wir sicher wieder den Zehnsilbler. Berücksichtigt man nur den Wortaccent, so lassen sich alle diese Verse daktylisch lesen ausser 322, 16. Lachmann schlägt deshalb hier vor zu ändern: *bî sender liebe âne swæren muot.* Aber diese Methode, zur Beseitigung einer falschen Betonung durch willkürliche Aenderung die überlieferte richtige Silbenzahl zu verringern und dann Vertretung eines Daktylus durch Trochäus anzunehmen, ist, wie schon öfter gesagt, bedenklich bei einem Dichter, bei dem schon einige Reste der alten Silbenzählung nachgewiesen sind. Ich möchte auch hierin einen solchen erkennen.

322, 7 ist nach C zu lesen,

8 unregelmässiger Auftakt zu beseitigen[1]) durch *ed[e]len.*

11 *sost.*

Die gewöhnliche romanische Cäsur, meist weiblich, ist überall beobachtet ausser 322, 2, wo sie das Relativum von seinem Satze abtrennen würde. In der ersten Vershälfte ist daktylischer Rhythmus nirgends ausgeprägt ausser dem Satzaccente nach 322, 4. 323, 7. Dem entspricht die Auftaktlosigkeit.

Vers 6 ist die erste Hälfte eines Zehnsilblers, nur mit Auftakt. Ihn so, nicht als dreitaktigen trochäischen Vers aufzufassen, scheint mir durch die Rücksicht auf den symmetrischen Bau der Strophe geboten (vgl. XII § 108). Auch hier ist daktylischer Rhythmus ausgeprägt nur 322, 20. Das ist aber das einzige Lied, wo der selbständige daktylische Vers von zwei Hebungen mit Auftakt diesen Rhythmus so selten nach Wort- oder Satzaccent ausgeprägt zeigt, und kann deshalb nicht als beweisend gelten gegenüber den vielen anderen Fällen, auf die sich meine Behauptung in § 128 gründet (vgl. § 130 gegen Ende).

Vers 5 hat sechs jambische Hebungen mit regelmässigem

---

1) Vgl. § 104 Anm. 4.

Einschnitte nach der dritten Senkung[2]), also dieselbe charakteristische Hervorhebung des Abgesanges, wie in X.

323, 5 Hiatus: *güete ist*, wenn nicht *güete‿ist âlsô* (vgl. § 104 Anm. 5).

Das Schema ist also:

4		a
4̲		b
4̲		a
4̲		b
⏑2⏑	4	c
⏑2̲		c
4̲		c

§ 106.

XVI.

Lachmann 403, 25 ff. Bartsch, Liederd. S. 141.

Bartsch fasst mit Recht die vier letzten Reimzeilen paarweise zusammen und gewinnt dadurch fünf viertaktige daktylische Verse mit Auftakt für jede Strophe. Die leichten Aenderungen, die Lachmann 405, 3. 4 zur Herstellung des Rhythmus gemacht hat, nimmt er ebenfalls mit Recht auf. 404, 25 bewahrt er gegen Lachmann die Ueberlieferung. Lachmanns Aenderung hat auch Ulrichs Genauigkeit im Auftakte gegen sich und nach dem Ergebnis der Untersuchung der beiden vorigen Lieder muss man auch in diesem Verse noch einen Rest der alten Silbenzählung sehen, freilich einen höchst unbedeutenden, da die Unregelmässigkeit den ersten Fuss des Verses betrifft. Sonst ist der daktylische Rhythmus hier schon in der ersten Vershälfte ausgeprägt:

nach dem Wortaccent 403, 25—27. 404, 4—6. 12. 14. 16. 19. 23. 26. 27. 30. 405, 4,

nach dem Satzaccent 404, 2. 11. 13. 18. 20. 21. 405, 1. 3. 6. 9. 10. 11.

Wieder entspricht diese Erscheinung dem regelmässigen Auftakt (vgl. § 30), und dieser Ausprägung des Rhythmus

---

2) Vgl. ähnliche Versarten in XXXVII. XXIX.

entspricht die genaue Beobachtung der gewöhnlichen romanischen Cäsur, überall weiblich.

Bartsch, Liederd. S. 348 nennt als auftaktlosen Vers nur 405, 2, dazu käme aber noch 404, 18, denn den Hiatus *únde unvúoge* kann man Ulrich kaum zutrauen, und 404, 13, denn Bartschs Ergänzung von *dës* ist zu willkürlich. Aber nach dem, was uns Untersuchungen über die Behandlung des Auftaktes einerseits[1]) und die Vertretung des Daktylus durch Trochäus anderseits für diesen Dichter ergeben haben, muss man in allen drei Fällen die Annahme der letzteren dem Fehlen des Auftaktes vorziehen.

404, 19 wird Hiatus in der Cäsur beseitigt durch *und*e.

Das Schema ist also:

⏑4⏑		a
⏑4⏑		a
⏑4⏑		b
⏑2⏑	⏑2⏑	bc
⏑2⏑	⏑2⏑	cc

§ 107.

VI.

Lachmann 110, 5 ff.

3⏑	⏑2⏑	ab
⏑3⏑	⏑2	bc
3⏑	⏑2⏑	db
⏑3⏑	⏑2	dc
3⏑	⏑2⏑	eb
⏑3⏑	3	ec

Der 1. = 3. Vers ist, glaube ich, aus einem Zehnsilbler mit Auftakt hervorgegangen, wie ihn der Dichter im XVI. und XVIII. Liede verwendet hat, indem sich für die erste Hälfte vor der Cäsur der trochäische, für die zweite Hälfte der daktylische Rhythmus fixierte, auch ein Beweis für meine Hypothese von dem Einfluss der gewöhnlichen roma-

---

1) Vgl. § 104 Anm. 4.

nischen Cäsur auf die Entwickelung des letzteren.[1]) Dann ist in 111, 2, der sich dem daktylischen Rhythmus nicht fügt, noch ein Rest der alten Silbenzählung zu sehen.

111, 11 fehlt der Auftakt, dagegen ist der unregelmässige 111, 5 von Lachmann durch *g[e]nâde* mit Recht beseitigt.[2])

§ 108.

XII.

Lachmann 394, 16 ff. Bartsch, Liederd. S. 141.

2◡ ◡3◡ ab
2◡ ◡3◡ ab
2◡ b
2◡ ◡1◡ ◡1◡ ccb
2◡ ◡1◡ ◡2◡ ddb

394, 27. 395, 4. 6 hat Bartsch den unregelmässigen Auftakt richtig beseitigt.

Die fünftaktigen daktylischen Verse setzen die völlige Entwickelung des Rhythmus im Zehnsilbler voraus und allerdings zeigen ihn alle Verse völlig ausgebildet, die unlogischen Betonungen, die er mit sich bringt, finden sich auch im trochäischen Rhythmus bei dem Dichter.

Am Anfang des Abgesanges steht die erste Hälfte der übrigen Verse selbständig. In dieser ersten Hälfte erscheint der daktylische Rhythmus ausgeprägt nur:

nach dem Wortaccent 394, 21. 22,
nach dem Satzaccent 394, 20. 395, 11,

und diese Seltenheit im Gegensatz zum XVI. Liede entspricht wieder der Auftaktlosigkeit der Verse (vgl. §§ 30. 128).

§ 109.

XVIII.

Lachmann 407, 27 ff.

◡4 a
4 b
◡4 a

1) Vgl. aber § 173.
2) Vgl. z. B. 13, 6.

4 b
4 c
4 c
4 c

Der Rhythmus ist ebenfalls rein daktylisch, denn Lachmanns Vorschläge darf man getrost annehmen:

408, 5 *dërst.*
14 *daz s'eht*
18 *daz s'iender* } vgl. 394, 27 *daz s'als* Bartsch.
23 *dës s'an*
25 *mange* C.
30 } *gein.*
33

Ausserdem ist 408, 21 *daz s'in* zur Beseitigung und 408, 15 *huote* nach C zur Herstellung des Auftaktes zu schreiben. 408, 29 dagegen fehlt der Auftakt, denn *dës*, das auch L einklammert, verstehe ich nicht.

Nur 407, 28 haben wir im ersten Fusse Trochäus für Daktylus anzunehmen. Zur Betonung *dén merkæren* vgl. § 104 Anm. 1 (es ist wieder der zweite Fuss).

Der Durchführung des daktylischen Rhythmus entsprechend ist auch die gewöhnliche romanische Cäsur genau beobachtet und zwar wieder überall weiblich, so dass eine Vorliebe Ulrichs für diese Art konstatiert werden muss. Der daktylische Rhythmus ist schon in der ersten Vershälfte ausgeprägt:

nach dem Wortaccent 407, 27. 408, 1. 6. 7. 8. 15. 20. 23. 25. 27. 32,
nach dem Satzaccent 408, 13. 22. 29

d. h. in allen Versen mit Auftakt, dagegen nur in vier von den auftaktlosen (vgl. § 30).

§ 110.

So haben wir denn die vier Punkte, welche wir oben für die Entwickelungsstufe des daktylischen Rhythmus bei Walther v. d. Vogelweide als bezeichnend hingestellt, in Ulrichs Liedern sämtlich wiedergefunden und damit einen Beweis einmal für Knorrs Hypothese, dass Ulrich der daktylische Rhythmus von Walther gekommen sei, und dann dafür, dass

auch Ulrich noch zu den Dichtern gehört, welche den Uebergang von der alten Silbenzählung zum daktylischen Rhythmus innerhalb des Zehnsilblers bezeichnen. Dazu stimmt nun auch, dass die daktylischen Lieder sämtlich der früheren Zeit seiner dichterischen Thätigkeit angehören. Man könnte versucht sein, in den Verletzungen des Wortaccentes, welche die Annahme von daktylischem Rhythmus in ihnen mit sich bringt, die Anfänge des Uebergangs zum Meistergesang, nicht die letzten Spuren alter Silbenzählung zu vermuten, aber dann müssten dieselben in den späteren Liedern gegen die früheren an Menge oder Auffälligkeit zunehmen, wie wir es für den trochäischen Rhythmus (§ 104 Anm. 1) konstatiert haben, und im daktylischem Rhythmus ist es nach den vorhergehenden Untersuchungen gerade umgekehrt. Ich will damit aber nur die letzten Reste der Silbenzählung konstatiert haben und bin weit entfernt, eine bewusste Anwendung des daktylischen Rhythmus durch den Dichter zu leugnen. Für dieselbe spricht schon, wie gesagt, der Gegensatz, in den der trochäische Rhythmus in einigen Liedern zu jenem tritt. Eine Weiterentwicklung des daktylischen Rhythmus gegen Walther ist, wie hierin, so in der Verwendung des fünftaktigen daktylischen Verses im XII. Liede und in der häufigeren Ausprägung des daktylischen Rhythmus schon in der ersten Hälfte des Zehnsilblers zu erkennen.

§ 111.

Was die Lebenszeit der Dichter, die wir im II. Teile behandelt haben, betrifft, so führen sie uns gegen die im I. Teile besprochenen nur wenig tiefer ins 13. Jahrhundert hinein. Rudolf v. Fenis gehört noch ganz dem 12. Jahrhundert an (vgl. Bartsch, Liederd. XXXIV), Hiltbolt v. Swanegou ist nach Bartschs (Liederd. XXXIX ff.) ansprechender Vermutung um 1220 gestorben, der Markgrâve v. Hôhenburc 1212—25 (vgl. Bartsch, Liederd. XXXIX), Walthers dichterische Thätigkeit 1198—1230, Ulrichs v. Liehtenstein 1223—1255 bezeugt, aber von den Liedern des letzteren, welche in Betracht kommen, fällt das letzte schon in das Jahr 1231. Während wir also für die I. Gruppe etwa 1210 als terminus ad quem aufstellen konnten, ist es für die II. 1230. Denn dass auch

Heinrich v. Morungen über dessen Lebenszeit jedes bestimmte Zeugnis fehlt, nicht später anzusetzen sei, ergiebt der Charakter seiner Lieder (vgl. Bartsch, Liederd. XXXVI). Anderseits scheint mir eben dieser Charakter und besonders die Art der Verwendung des daktylischen Rhythmus, vermöge deren er uns bis an den Schluss des III. Teiles unserer Untersuchung beschäftigen wird, darauf hinzuweisen, dass er ebenso wie Der v. Kolmas mit Unrecht in die Sammlung des Ms. F., welche die vorwaltherische Periode des Minnegesangs darstellt, aufgenommen ist, dass vielmehr beide Dichter wenigstens Zeitgenossen Walthers v. d. Vogelweide sind.

Ich habe im Einzelnen darauf aufmerksam gemacht, wie sich die Ergebnisse meiner Untersuchungen, die ich am Schluss des I. Teiles zusammengefasst habe, in den Liedern der II. Dichtergruppe bestätigen. Die Entwickelung des daktylischen Rhythmus innerhalb des Zehnsilblers liegt klar vor, aber auch dass sie nur innerhalb dieses Verses geschah. Denn nur in diesem haben wir einerseits Silbenzählung, anderseits daktylischen Rhythmus gefunden, in den wenigen andern Versarten, die uns bis jetzt vorgekommen sind, nur entweder das eine oder das andere, und es kommt nun im Folgenden darauf an, alle daktylischen Verse von mehr oder weniger als vier Takten aus dem viertaktigen abzuleiten, gleichsam die Probe auf die Richtigkeit der bisherigen Untersuchung.

§ 112.

Zum Schluss noch Einiges über die Strophenformen der Lieder, in denen wir Reste der alten Silbenzählung gefunden haben. Es sind, wenn wir das unsichere Lied des v. Kolmas mitrechnen, 31 Lieder, darunter bestehen 24 nur aus Zehnsilblern:

1. Achtzeilen.

a) in 2 Vierzeilen zerfallend:

mit 2 Reimen:

Hiltbolt von Swanegou VIII.
Albrecht von Johannsdorf Ms. F. 87, 5.
Hiltbolt von Swanegou I.
Herzog von Anhalt I.

mit 3 Reimen:

Walther von der Vogelweide 85, 25.
Hiltbolt von Swanegou XIII.
Rudolf von Fenis Ms. F. 80, 1. 80, 25.
Bernger von Horheim Ms. F. 113, 1.

mit 4 Reimen:

Hartmann von Ouwe Ms. F. 215, 14.
Hiltbolt von Swanegou VI.
Markgraf von Hôhenburc IV.
Friedrich von Hausen Ms. F. 43, 28.[1])

b) in eine Sechs- und eine Zweizeile zerfallend:

Heinrich von Morungen Ms. F. 122, 1.

Dass alle diese Strophenformen im Romanischen ihre Vorbilder gehabt haben können, folgt aus Lubarschs Bemerkungen über die Achtzeile (S. 345 ff.). Die dreireimige Strophe, deren Verkettung durch den Reim b bewirkt wird, war nach ihm eine der gebräuchlichsten Strophenformen im Mittelalter, und für die Form b), welche an die italienische Oktave erinnert, führt er ein Beispiel aus dem 12. Jahrhundert an.

Teilung des Verses durch Innenreim findet nur im letztgenannten Liede statt.

2. Siebenzeilen.

mit 2 Reimen:

Rudolf von Fenis Ms. F. 81, 30.[2])
Hiltbolt von Swanegou XIX.
Bernger von Horheim Ms. F. 114, 21.

mit 4 Reimen:

Walther von der Vogelweide Ms. F. 110, 13.[3])
Friedrich von Hausen Ms. F. 52, 37.[3])

Auch diese Formen können ihre Vorbilder im Romanischen gehabt haben, sie zerfallen alle wie im Romanischen

1) Diese Strophenformen sind einander alle sehr ähnlich, Hartmann 215, 14 ff. und Hiltbolt VI völlig gleich. Das letztere Lied und von dem ersteren Str. 1 und 3 bewegen sich auch in demselben Gedankenkreise, die 2. Strophe Hartmanns fällt heraus, bildet auch in der Handschrift nicht die 2. sondern die 3. Strophe.

2) Vgl. § 66 Anm. 3.

3) Sind ganz gleich, aber der Inhalt berührt sich nicht.

in eine Vier- und eine Dreizeile, Lubarsch (S. 339 ff.) spricht allerdings nur von zwei- und dreireimigen Siebenzeilen, die Vierreimigkeit in den beiden letztgenannten Liedern wird aber auch nur durch Korn und Innenreim veranlasst. Ausserdem ist in der Reimstellung selbständige Weiterbildung der überlieferten Formen durch die deutschen Dichter wahrscheinlich. Die Reimstellung von Rudolf v. Fenis 81, 30 ist nach Lubarsch (S. 340) im 12. Jahrhundert im Romanischen mit Vorliebe verwendet worden.

3. Neunzeilen.

mit 2 Reimen:
Ulrich von Guotenburc Ms. F. 77, 36.
Bernger von Horheim Ms. F. 113, 33.
mit 4 Reimen:
Hiltbolt von Swanegou XV.
mit 3 Reimen:
Hiltbolt von Swanegou III.

Die Strophen der drei ersten Lieder zerfallen in eine Vier- und eine Fünfzeile, die des vierten scheint nach der Reimstellung und der syntaktischen Gliederung in drei Dreizeilen zu zerfallen und damit haben wir die beiden Arten der Neunzeile, welche Lubarsch S. 358 ff. auch für das Französische unterscheidet.

4. Fünfzeile.

Ulrich von Liehtenstein XVI.

Lubarsch S. 314 ff. spricht allerdings nur von zweireimigen Fünfzeilen im Französischen, aber hier tritt wieder der innere Reim hinzu.

In den sieben restierenden Strophen sind die Verse, welche mit den Zehnsilblern verbunden sind,

1. auch silbenzählend:

Kaiser Heinrich Ms. F. 5, 16.

2. trochäisch:

Heinrich von Veldegge Ms. F. 62, 25.
Ulrich von Liehtenstein X.
XI.
VI.

3. daktylisch mit 5 Hebungen:
Hiltbolt von Swanegou XIV.
Der von Kolmas Ms. F. 120, 1.

Für die Strophen, welche nur aus Zehnsilblern bestehen, ist die Möglichkeit unmittelbarer Vorbilder im Romanischen gegeben, auch den inneren Reim fanden die deutschen Dichter in ihren Vorbildern (vgl. Tobler, Versb. 112 ff.). Es käme nun darauf an, solche Vorbilder im Einzelnen nachzuweisen, wie Bartsch schon begonnen, ich beherrsche dazu die romanische Lyrik zu wenig und muss mich darauf beschränken, die weitere Entwickelung der Strophenformen, die ich bisher gefunden habe, in den rein daktylischen deutschen Liedern nachzuweisen.

Was die Gruppe von Strophen betrifft, welche aus ungleichartigen Versen bestehen, so sind wohl 2. und 3. mit ziemlicher Sicherheit als deutsche Neubildungen anzusehen, denn der Gegensatz zwischen einem unbestimmten und einem bestimmten Rhythmus ist nur in einer nicht silbenzählenden Poesie möglich, in welche die Silbenzählung als etwas Fremdes hineingetragen ist.

III.

Dichter, in deren Liedern der daktylische Rhythmus vollkommen entwickelt ist.

§ 113.

Unter diesen wollen wir zunächst einige betrachten, bei denen noch vereinzelt Vertretung des Daktylus durch Trochäus vorkommt.

Bligger v. Steinach.

Ms. F. 118, 1 ff. Bartsch, Liederd. S. 61.

Bei der geringen Anzahl von Strophen, die uns von diesem Dichter überliefert sind, kann man kein durchaus sicheres Urteil über das daktylische Lied gewinnen.

Will man daktylischen Rhythmus darin durchführen und zwar viermal gehobene Verse, so ergeben sich folgende Anstösse:

1. zu kurz sind 118, 5. 9. 14 (in B),
2. zu lang sind 118, 4. 12. 16. 17. 18.

Von den zu kurzen Versen erhalten 118, 9. 14 die richtige Anzahl von Silben, wenn man Hiatus zulässt:

118, 9 *díe nœme ích fǘr loup únde fǘr klé̂*
14 *dḗr site mǘeze ouch láncstœte*[1] *sí̂n.*

Ob der Dichter den Hiatus zugelassen habe, können wir bei der geringen Zahl der überlieferten Strophen nicht wissen.[2] Wenn man das Verhalten der zeitgenössischen Minnesänger in diesem Punkte berücksichtigt, wird man als

1) Vgl. Bartsch, Liederd. S. 332.

2) Hiatus findet sich 119, 14 *stœ́te einen*, aber diese Strophe wird von Bartsch, Liederd. S. XXXVIII unserm Dichter abgesprochen.

wahrscheinlicher annehmen, dass er ihn vermieden habe. Wenigstens der Hiatus 118, 9 wäre störend, 118, 14 dagegen durch seine Stellung in der Cäsur, wo wir ihn auch schon bei anderen hiatusfeindlichen Dichtern gefunden haben, nicht so empfindlich, ebenso 118, 5, ein Vers, der aber auch bei Zulassung des Hiatus noch um eine Silbe zu kurz ist und die Annahme einmaliger Vertretung des Daktylus durch Trochäus verlangt. So ist die letztere auch für 118, 9 weniger bedenklich, als die Annahme des Hiatus.[3])

In den zu langen Versen 118, 12. 17 ist in Ms. F. die überflüssige Silbe durch rein orthographische Aenderungen entfernt, 118, 16 kann man *ërst* schreiben, 118, 4. 18 aber muss man unregelmässigen Auftakt annehmen.[4])

Silbenverschleifung auf der Hebung findet statt:

118, 7 *swie schiere uns áber diu súmerzît zergê*
17 *si háben in daz ir*
18 *swème da gelinge.*

Das Schema der Strophe ist demnach:

4◡ a
4 b
4 b
4◡ a
4 c
4◡ a
4 b
4 c
4 b

In den Stollen haben wir also umgekehrte Folge der Reime, eine romanische Eigentümlichkeit, wie wir sie auch in Ms. F. 80, 1 gefunden haben. Im 2. und 3. Verse des Abgesanges kehrt der metrischen Form nach der 1. Stollen wieder.

3) Ausfall eines Wortes anzunehmen, wie Bartsch 118, 5. 9 thut, ist gewagt, da der Sinn keine Veranlassung dazu giebt. 118, 25, wo ein Wort, und 119, 9+10, wo $1^1/_2$ Verse fehlen, verlangt auch der Sinn die Ergänzung.

4) Vgl. 119, 1. 8, wo umgekehrt der Auftakt im Gegensatz zu allen übrigen Versen der Strophe fehlt.

Die gewöhnliche romanische Cäsur haben alle Verse in Uebereinstimmung mit dem Sinne und mit einem etwaigen Satzeinschnitt überall zusammenfallend ausser 118, 3, und das ist der Vers, in welchem auch die meisten und gröbsten Verletzungen des Satzaccentes vorkommen, wenn man ihn daktylisch liest.

In der ersten Vershälfte ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus nur:

nach dem Wortaccent 118, 10,
nach dem Satzaccent 118, 4. 13.

Unter diesen Versen ist also wieder der eine von den beiden, die Auftakt haben (vgl. § 30).

Heinrich v. Vrouwenberc.

II.

Ms. H. 1, 95.

§ 114.

Im Aufgesang sind sicher daktylisch Vers 1 : 4. 2 : 5, denn 4, 2. 5, 1. 5. 6, 4 lassen sich nur so lesen, 4, 1 : 4. 5. 5, 2. 4. 6, 1. 2 : 5 trochäisch und daktylisch, aber der letztere Rhythmus ist 5, 2. 6, 5 der natürlichere. Doppelten Auftakt haben von diesen Versen 4, 1. 2. 5. 6, 5 (*wol vil* Hs.).

Vers 3 : 6 zeigen nicht überall gleichen Rhythmus:

I, 3 ◡–◡◡–◡–
6 ◡–◡–◡–
II, 3 ◡–◡◡–◡◡–
6 ◡–◡◡–◡◡–
III, 3 ◡–◡–◡–◡◡–
6 ◡–◡–◡– (*vil* fehlt Hs.).

Man könnte hier allerdings überall drei rein daktylische Takte herstellen:

4, 3 *dër sumer mit sîner kráft*
6 *súoze ir sanc mit meisterschâft*[1])
5, 3 *nâch liebe nú man[i]gen tác*
6 *deich ir vergëzzen niht mác*

---

1) *suoze* wäre dann aus dem vorigen Verse in diesen gezogen und dadurch im ersteren der doppelte Auftakt beseitigt.

6, 3 *von sórgen wolt[e] scheiden dĕn líp*
6 *die hât si vil sælic wíp.*[2])

Damit hätten wir 4, 3. 6. 5, 3. 6, 6 ganz unlogische Betonung, wie man sie in dieser Häufung, nach den Liedern im trochäischen Rhythmus[3]) zu urteilen, unserm Dichter nicht zutrauen darf. Ausserdem scheint mir die Beseitigung des doppelten Auftaktes 4, 5. 6, 5 durchaus nicht gut zu sein. Derselbe scheint mir vielmehr darauf hinzuweisen, dass Vers 1+2 und 4+5 zu je einem Verse von vier Hebungen mit Innenreim zu verbinden sind, so dass nur 5, 1+2. 4+5. 6, 1+2 in der Cäsur Trochäus für Daktylus steht. Wenn man eine solche Vertretung zugiebt, kann man auch die dritten und sechsten Verse mit richtiger logischer Betonung als dreitaktige daktylische auffassen. Wo Vertretung des Daktylus durch Trochäus stattfindet, lehren die obigen Schemata. 6, 3 hat auf jeden Fall eine Silbe zu viel, aber die Apokope *wolt'* kommt, wie *solt'*, schon früh vor.[4])

§ 115.

Im Abgesang lassen sich nur daktylisch lesen 4, 10. 5, 9. 6, 9. 10 und auch 4, 9. 5, 10 fügen sich gut diesem Rhythmus. 4, 9 kann man zweifeln, ob man *wol zĕ́hen vĕ́rne* mit Vertretung des Daktylus durch Trochäus oder *wól zĕhen vĕ́rne* mit Fehlen des Auftaktes lesen soll. Die Rücksicht auf die logische Betonung (vgl. § 114 Anm. 3) und den Auftakt (vgl. § 114 Anm. 4) spricht für das Erstere. Vers 9+10 bilden wieder einen fortlaufenden Vers von vier Hebungen.

Auch bei Vers 7+8 ist das nach meiner Meinung der

---

2) So schreibt Hagen, indem er wieder *vil* aus dem vorigen Verse herübernimmt und dadurch in jenem doppelten Auftakt beseitigt.

3) In diesen findet sich nur dreimal die Präposition durch den Ton über ihr Nomen erhoben: 3, 10 *wirt sánt mir,* 13, 4 *nấch ir,* 13, 5 *vón dĕr.* Sonst fällt der Versaccent durchaus mit dem logischen Accente zusammen.

4) Vgl. Wilmanns Walther S. 29. Nach der Hs. hat der Dichter nur eine sehr leichte Apokope vor Consonanz 1, 10 *in',* dazu kommt aber noch 14, 1 *wær',* da der Vers sonst unregelmässigen Auftakt hätte und der Dichter in der Behandlung des Auftaktes ziemlich genau ist: derselbe fehlt nur 7, 8 und steht unregelmässig 13, 7.

Fall, wenigstens lässt sich auf eine andere Weise eine Uebereinstimmung der Verse in den drei Strophen nicht herstellen:

4, 7+8 *nu súnge͡ ich vil gérne͡ unde húlfe͡ ëz mich iht*

5, 7 *ir gúot gebâren,* vgl. zu 4, 9 oben.

6, 7 *ir lieplich láchen,* vgl. zu 4, 9 oben.

Der erste Vers des Stollens kehrt somit seiner metrischen Form nach im Abgesange wieder, und ich glaube, auch der zweite Vers im Schlussverse der Strophe[1]):

4, 11 *swaz mir von dër lieben geschiht.*

5, 11 *mîn sórge wirt mánicvált,* nicht *mîn sorge wirt manicvált* (vgl. zu 4, 9).

6, 11 *daz ich bin iemér mê gesúnt.*

Eine solche Betonung können wir aber dem Dichter nicht zutrauen.[2]) Also entweder *deich bin iemer mê gesúnt* oder *deich bin iemer mêre gesúnt.*

Demnach ist das Schema für die Strophe:

◡2 ◡◡2◡ ab
◡3 c
◡2 ◡◡2◡ ab
◡3 c
◡2◡ ◡2 de
◡2◡ ◡2◡ dd
◡3 e

Die Cäsur in den viermal gehobenen Versen ist gereimt, im Aufgesang männlich, im Abgesang weiblich. Der daktylische Rhythmus ist hier entsprechend dem Auftakt ziemlich häufig schon in der ersten Vershälfte ausgeprägt:

nach dem Wortaccent 4, 1. 5, 1. 9. 6, 4. 9,
nach dem Satzaccent 4, 7. 5, 4. 6, 1.[3])

---

1) So in allen Liedern des Dichters ausser in I, denn in III zerfällt der vorletzte Vers in zwei Hälften ◡2 ◡2 = Vers 1+2 jedes Stollens.

2) Seine Lieder weisen nirgends Verletzung des Wortaccentes auf, denn 12, 6 ist leicht zu ändern: *vróuwe Minne͡ ir súlt sis twingen* (vgl. z. B. Ms. H. I, 132^a 4, 11).

3) Vgl. zu diesem Liede auch § 133.

§ 116.

Von den Liedern, in welchen der entwickelte daktylische Rhythmus noch durch einzelne Trochäen unterbrochen wird, reicht keines über das Jahr 1231 hinaus. Denn Rudolf v. Fenis und Bligger v. Steinach gehören dem vorwaltherischen Minnegesange an, Hiltbolt v. Swanegou starb um 1220 (vgl. Bartsch, Liederd. XL), Heinrich v. Vrouwenberc setzt Bartsch, Liederd. XLIII mit Recht in den Anfang des 13. Jahrhunderts, Walther v. d. Vogelweide dichtete nicht mehr nach 1230, Heinrich v. Morungen ist nach meiner Meinung ein Zeitgenosse von ihm [1]), der Marcgrâve v. Hohenburc 1212—25 bezeugt und das XVIII. Lied Ulrichs v. Liehtenstein fällt nach seiner eigenen Angabe in das Jahr 1231.

Wir haben hier also eine Analogie zu der Entwickelung des trochäischen Rhythmus in der ersten Zeit des Minnegesanges. Wie dort die Senkung zwischen zwei Hebungen fehlen konnte, so in der ersten Zeit, in welcher die Dichter den daktylischen Rhythmus bewusst anwandten, die eine der beiden Senkungen des Daktylus. Die Folge beider Erscheinungen ist dieselbe, die Unregelmässigkeit wird in der Melodie durch Ligatur von zwei Tönen auf einer Silbe ausgeglichen.

Die Gruppe der 12 Lieder, in welchen wir Unterbrechung des völlig entwickelten daktylischen Rhythmus durch vereinzelte Trochäen gefunden haben (Rudolf v. Fenis Ms. F. 83, 11. 25, Hiltbolt v. Swanegou V. VII. XI, Walther v. d. Vogelweide 39, 1. 11, Marcgrâve v. Hohenburc VI, Heinrich v. Morungen Ms. F. 133, 13, Ulrich v. Liehtenstein XVIII, Bligger v. Steinach 118, 1, Heinrich v. Vrouwenberc II), bezeichnet demnach die letzte Stufe in der Entwickelung zum rein daktylischen Rhythmus. Die obigen Zeitbestimmungen für das Leben der Dichter, welchen jene Lieder angehören, scheinen mit Rücksicht auf Hiltbolt v. Swanegou, Walther v. d. Vogelweide, Heinrich v. Morungen [2]) und Ulrich v. Liehtenstein dem zu widersprechen. Aber gerade bei diesen Dichtern, bei dem letzteren allerdings nur in wenigen Spuren findet sich

1) Vgl. § 111.
2) Vgl. § 111.

noch die alte Silbenzählung d. h. sie gehören zu den Dichtern, in deren Liedern die Entwickelung des romanischen Zehnsilblers zum viertaktigen daktylischen Verse vor sich geht. Wenn ihre Lebenszeit damit nicht zu stimmen scheint, so muss man annehmen, dass sie den romanischen Zehnsilbler nachzuahmen versuchten, ohne die nicht sehr zahlreichen Beispiele ihrer Vorgänger, welche denselben schon zum daktylischen Rhythmus entwickelt zeigen, zu kennen. Bei Ulrich v. Liehtenstein, dem spätesten dieser Dichter, ist diese Annahme gar nicht einmal nötig, da seine Lieder, wie gesagt, nur noch geringe Spuren von Silbenzählung aufweisen.

Zu beachten ist ferner, dass auch die Versarten der 12 Lieder, in denen der daktylische Rhythmus durch vereinzelte Trochäen unterbrochen wird, auf eine Zeit in der Entwickelung des daktylischen Rhythmus weisen, die sich an die Periode der Silbenzählung unmittelbar anschliesst. Denn 7 von ihnen (Fenis 83, 11, Swanegou V. VII, Walther 39, 1, Hohenburc VI, Liehtenstein XVIII, Bligger 118, 1) bestehen, wie wir gesehen haben, aus lauter viertaktigen d. h. den Versen, die sich unmittelbar aus dem romanischen Zehnsilbler entwickelt haben und so ausschliesslich sich ausserdem nur noch in 6 Liedern der Minnesänger finden (Rudolf v. Fenis 82, 26, Swanegou II, Munegiur I, Heinrich v. Rugge 101, 15. 108, 22, Hezbolt v. Wîzensê I). Von den übrigen 5 haben 3 (Fenis 83, 25, Swanegou XI, Vrouwenberc II) auch durchgehends daktylischen Rhythmus und nur 2 (Walther 39, 11, Morungen 133, 13) zeigen die Verbindung desselben mit dem trochäischen Rhythmus, die erst nach der völligen Entwickelung des daktylischen Rhythmus eingetreten sein kann, aber in einer Art, die wir später als die einfachste und nächstliegende erkennen werden.

§ 117.

Bei der Uebersicht über die Lieder in rein daktylischem Rhythmus scheint es mir geboten, zwei Gruppen zu unterscheiden:

1. Lieder, in denen der Rhythmus durchgehends daktylisch ist,

2. Lieder, in denen daktylischer Rhythmus mit anderem verbunden ist,

a) der Rhythmus bleibt gleich innerhalb derselben Reimzeile,

b) der Rhythmus wechselt innerhalb derselben Reimzeile.

Ich meine, 2. setzt die Entwickelung zu 1., 2^b die Entwickelung zu 2^a voraus, und wir werden sehen, dass diesem Verhältnis die Zeit der Gedichte ungefähr entspricht. Eine genaue Entsprechung ist nicht zu erwarten aus dem in § 116 angegebenen Grunde.

1. Lieder, in denen der daktylische Rhythmus der ausschliessliche ist.

a) Sämtliche Verse haben vier Hebungen.

α) Acht Verse zu einer Strophe vereinigt.

§ 118.

Hiltbolt v. Swanegou.

VII.

Vgl. § 77.

Rudolf v. Fenis.

82, 26.

Vgl. § 66. Hier ist also im ersten und dritten Verse die Cäsur noch durch den Reim hervorgehoben.

Munegiur.

I.

Ms. H. 2, 62.

2	⏑⏑2⏑	ab
2	⏑⏑2	cd
2	⏑⏑2⏑	ab
2	⏑⏑2	cd
4		d
4⏑		b
4⏑		b
4⏑		b

Die Form hat v. d. Hagen erkannt. Die kurzen Verse des Aufgesanges paarweise zusammenzufassen, zwingt die

Rücksicht auf die Symmetrie des Baues der Strophe. Es ist also, wie im 1. 3. Verse des vorigen Liedes, die Cäsur im Aufgesange durch Reim hervorgehoben, nur hier durch männlichen.

Im Abgesang kann die Assonanz in der Cäsur kaum zufällig sein:

1, 9 : 10 : 11 *mîn* : *hin* : *bite,*

2, 10 : 11 : 12 *Got* : *wol* : *trôst.*

Darf man vielleicht mit Rücksicht darauf 1, 12 umstellen: *kóme͡ aber sí dan, mîn vróuwe iemermêre?*

Dem daktylischen Rhythmus widerstreben nur 1, 4 und 2, 5. v. d. Hagen will 1, 4 *rëhte* streichen, dadurch wird aber der Vers um eine Silbe zu kurz, man muss vielmehr *rëht'* apokopieren.[1]) 2, 5 ist um eine Silbe zu kurz, aber leicht geheilt durch *ime*.[2]) 2, 4 hat nach der Ueberlieferung einen Hiatus[3]): *under hénde arbeit,* aber man kann schreiben: *under hénde͡ arebeit.*[2]) 2, 3 steht der Auftakt unregelmässig, wie er 4, 8 fehlt, dagegen ist er 1, 11 zu beseitigen durch *deich.*

Die unlogischen Betonungen in diesem Liede sind sehr zahlreich: 1, 1 *ích hân,* 4 *mán ir rëht,* 7 *díu vröude mîn,* 10 *só var,* 11 *mín leit,* 2, 1 *ích was,* 10 *mír swære,* 12 *án mir.* v. d. Hagen beseitigt sie in 1, 11. 2, 10. 12 durch Umstellung, aber man vgl. in den trochäischen Liedern: 3, 13 *wéiz Got,* 4, 7 *dën het ích,* 6, 4 *díu tæte͡ ích,* 7, 2 *án mir,* 8, 6 *dáz ir,* 9, 1 *ích hân,* 6 *únt mir.*

Die gewöhnliche romanische Cäsur ist in allen Versen genau beobachtet, der daktylische Rhythmus schon vor derselben ausgeprägt nur:

nach dem Wortaccent 1, 3. 2, 7,

nach dem Satzaccent 1, 5. 2, 11.

---

1) Vgl. 5, 6 *êrst* Hs.

2) Vgl. 5, 4 *unde* Hs., 3, 9 *arebeit,* 8, 2 vielleicht *gezellen an vil meniger stete.*

3) Hiatus findet sich nach der Ueberlieferung bei diesem Dichter 6, 6, aber vor *unde* und im Vers- und Satzeinschnitt. 8, 6 ist er von H. hineingebracht: *únde ích.* Wahrscheinlich ist die fehlende Silbe auf andere Weise zu ergänzen. Zu beachten ist Strophe 2—5 des III. Liedes *unt* an derselben Stelle des 6. Verses (vgl. Hiltbolt v. Swanegou XI *so* im 5. Verse jeder Strophe).



§ 119.

Heinrich v. Rugge.

Ms. F. 101, 15 ff.

2◡		◡2	ab
4◡			c
2◡		◡2	ab
4◡			c
2◡		◡2◡	dd
2◡	◡1◡	◡1	eef
4			f
3◡		◡1	gg

Dass die kurzen Reimzeilen zu längern Versen zusammenzufassen sind, beweisen die Elisionen in Vers 101, 20. 28. 30. 38 und der Umstand, dass die Reime innerhalb der Langzeilen zuweilen fehlen, zuweilen ihre Stellen wechseln. Die Reime scheiden, wie das obige Schema zeigt, aus dem viermal gehobenen Verse Versikel von 1, 2 und 3 Hebungen aus d. h. alle Versarten, welche durch Zerlegung dieses Verses entstehen können.

Es widerstreben dem daktylischen Rhythmus:

101, 19 *daz túot diu minné diu benímt mir die sinne*
22 *sît ich niht mâzé begundé noch enkúnde*
25 *dër mich verleít ze vasté in dën nît*
36 *deich mich hân vérlân ze vérre ûf dën wân.*

101, 19. 22 ist also mit der unregelmässigen Betonung unregelmässiger Auftakt und Verlust des Reimes verbunden, der letztere auch 101, 36. Es folgt daraus, dass man betonen muss:

101, 19 *dáz tuot diu mínne*
22 *sît ich niht mâze begúnde.*

Dann folgen aber in beiden Fällen nach der Ueberlieferung drei Senkungen vor der nächsten Hebung. Jedoch die Aenderungen, durch welche in Ms. F. für diese beiden und die beiden anderen Verse der rein daktylische Rhythmus hergestellt wird, sind der Art, dass man sie, zumal da das Lied nur in einer Hs. überliefert ist, unbedenklich annehmen darf:

101, 19 [*be*]*nimt*[1])
22 *nochn künde.*
25 *verleitet.*[2])
36 Umstellung von *hân* und *verlân.*[3])

---

1) Auch sonst verlangt sowohl in den Liedern, welche, wie unser daktylisches, die handschriftliche Ueberlieferung und die offenbare Nachahmung romanischer Vorbilder Heinrich v. Rugge als sicheres Eigentum zuweisen (vgl. PBb. II, 494), als auch in denen, welche unter Rugge und Reinmar überliefert sind, das Metrum Tilgung oder Apokope der Vorsilben *ge-* und *be-*. Durch einen Teil der Hss. ist dieselbe bezeugt 106, 37 *gnâde* AB gegen C, 109, 3 *lachen* A gegen *gelachen* (vgl. PBb. II, 534) BC, 108, 20 *stuont* A gegen *gestuont* BC, 109, 10 *dâhte* A gegen *gedâhte* BCE, 109, 30 *darf* E gegen *bedarf* BC, 104, 7 *gnâden* ABC, 108, 27 *gnuoge* AB gegen *genuoge* C. Also immer ausser 104, 7 hat C die überflüssigen Silben. In vielen dieser Fälle würde, wenn dieselben behalten oder nicht apokopiert würden, doppelter Auftakt bestehen. Dasselbe ist nach der Ueberlieferung auch der Fall 97, 1 (nur N), 98, 16 (nur N), 100, 7 (nur C), 104, 8 (BC, in A durch Umstellung beseitigt), 106, 20 (nur C), 109, 32 (BCE).

Wir haben ein Recht in allen diesen Fällen den doppelten Auftakt durch Tilgung oder Apokope der Vorsilben zu beseitigen, denn

1. Derselbe findet sich sonst in den Liedern, die hier in Betracht kommen, nur dreimal, wo er sehr leicht zu entfernen ist: 102, 25 (nur C) durch Streichung von *en-* (so Ms. F.), 103, 10 durch Apokope *swenn'*, die so häufig vorkommt, 106, 32 durch Synkope *übr* vor Vokal.

2. In allen oben citierten Versen, die metrisch Anstoss erregen und die Vorsilbe *ge-* oder *be-* enthalten, fehlen, wenn sie in A überliefert sind, in dieser Hs. jene Vorsilben oder sind apokopiert meist im Gegensatz zu C oder BC, die nur den Wert eines einfachen Zeugnisses haben (vgl. PBb. II, 487) (nur 104, 8 ist der Anstoss auf andere Weise vermieden). Nicht ist dieses der Fall nur 107, 10, wo nach der Ueberlieferung eine Silbe zu viel ist, und 108, 29. 34. 35, wo der Auftakt unregelmässig ist. Zu den drei letzten Fällen vgl. § 121, 107, 10 ist [*al*]*sus* Ms. F. richtig (denn bei *also, alse, alsus, so, sus, als* vielfach Ungenauigkeiten in den Hss., vgl. 102, 8 *also* Ms. F.).

2) In den Liedern, die unter Rugges Namen überliefert sind, ist die Endung *-et* noch nicht mit dem Wurzelauslaut *t* verschmolzen: 99, 12 *verleitet* N, 108, 11 *getrœstet* ABC, 109, 16 *verleitet* ABCE.

v. d. Hagen schreibt mit Ergänzung eines Innenreimes 101, 25: *dër mich dër strâze verleit in dën nît,* aber wir haben kein Recht zu solcher Ergänzung, denn der innere Reim fehlt auch 101, 21. 29 im Vergleich zu 101, 37, 101, 36 im Vergleich zu 101, 20. 28, 111, 4 im Vergleich zu 110, 33 (*mêren* : *êre*).

3) Vgl. 108, 22. 29, wo die Wortfolge von BC im Gegensatz zu der in A den Rhythmus stört (vgl. § 120), 109, 16, wo ebenfalls BC

Eines von diesen beiden Worten muss betont werden als Reim auf *wân.* Man könnte nun mit Beibehaltung der überlieferten Folge der Wörter lesen: *deich mich hân verlân ze vérre ûf dën wân,* aber einmal wäre dies der einzige Vers mit Auftakt in diesem Liede, denn 101, 17 kann man mit Ms. F. *ich in* in *i'n* zusammenziehen[4]), und dann darf man auch in diesem Liede nicht die Unterbrechung des daktylischen Rhythmus durch vereinzelte Trochäen annehmen. Denn die Fälle, wo dies nach der Ueberlieferung stattfindet, sind in Ms. F. mit Recht beseitigt:

101, 16 *also.*[5])
21 *enwil.*[6])
35 *daz ist* aus *dast.*[7])

Was den inneren Reim betrifft, so weiss ich nicht, ob man ein Recht hat, Vers 101, 31. 35 mit Ms. F. Umstellungen vorzunehmen, um ihn an die Stelle zu bringen, welche er in den entsprechenden Versen einnimmt. Der Dichter be handelt ja den inneren Reim überhaupt ziemlich frei, so auch in einigen anderen Versen unseres Liedes.

Die Cäsur im zweiten Fusse ist weiblich, nur viermal männlich, und fällt, wo ein Satzeinschnitt innerhalb des Verses sich findet, mit diesem zusammen. Ebenso im Schlussverse jeder Strophe, wo die Hauptcäsur durch Schlagreim

---

die falsche, A die richtige Wortfolge hat, denn der Vers muss, wie die entsprechenden 109, 25. 34. 110, 6. 15. 24 einen daktylischen Einschnitt hinter der dritten Hebung haben, auch ein Beweis für das Resultat, welches Paul, Beitr. II, 527 ff. auf anderem Wege gefunden hat, dass dieser Ton nicht Rugge gehört (vgl. Burdach, Reinmar und Walther S. 224). Es ist dann zu schreiben:

109, 16 *daz ich bin verleitet* | *ûf* A.
25 *dienen* | *und* ABCE.
34 *veréndet* | *daz ich* BCE.
110, 6 *wérlte* | *alsô* (vgl. 101, 16 und Anm. 1).
15 *daz mir iht kóme ze mære* | *wie* C.
24 *schœ́ne* | *daz ëz* C.

4) Vgl. 107, 26 *i'n* Ms. F.

5) Vgl. Anm. 1 am Schluss.

6) Negation *en-* fehlt oft in Hss., besonders bei vorangehendem *-en*, wie hier.

7) Vgl. 100, 21 *ich ëz* Ms. F. aus *ichs* C.

hervorgehoben in den dritten Fuss fällt, in den zweiten nur eine Nebencäsur.[8])

In der ersten Vershälfte vor der Cäsur ist der daktylische Rhythmus nirgends ausgeprägt ausser 101, 23 nach dem Satzaccent. Dem entspricht die Auftaktlosigkeit aller Verse (vgl. § 30).

β) Sieben Verse zu einer Strophe vereinigt.

§ 120.

Diese Strophen unterscheiden sich von denen der vorigen Gruppe nur dadurch, dass ihr Abgesang um einen Vers kürzer ist. Indem die Cäsur im zweiten Fusse gereimt wird, zerfällt auch hier in einigen Liedern der Vers in zwei Versikel.

Rudolf v. Fenis.

Ms. F. 83, 11 ff.

Vgl. § 64.

Ulrich v. Liehtenstein.

XVIII.

Vgl. § 109. Die Cäsur im zweiten Fusse fällt überall mit einem etwaigen Satzeinschnitte innerhalb des Verses zusammen ausser 408, 22, wo danach die Hauptcäsur männlich in den dritten Fuss fällt mit einer weiblichen Nebencäsur im zweiten Fusse.[1])

Hiltbolt v. Swanegou.

II.

Vgl. § 79. Die metrische Form dieses Liedes stimmt also genau, selbst in der Stellung der Reime mit der des vorigen überein, nur fehlt der Auftakt im ersten und dritten Verse.

---

8) Vgl. Ulrich v. Liehtenstein 408, 22 (§ 120).

1) Vgl. Rugge 101, 15 (§ 119).

Heinrich v. Rugge.

Ms. F. 108, 22 ff. Bartsch, Liederd. S. 24.

4◡		a
4		b
4◡		a
4		b
4		c
2◡	◡2◡	dd
4		c

Es ist also abgesehen von der Reimstellung im Abgesange derselbe Ton, wie Rudolf v. Fenis 83, 11. Den rein daktylischen Rhythmus ergiebt 108, 22. 29 die Wortfolge in A im Gegensatz zu der in BC[2]), und ebenso haben alle anderen Verse, die nach der einen der beiden Handschriftengruppen zu lang oder zu kurz sind, in der anderen meist die richtige Anzahl Silben.

108, 32 hat nach A rein daktylischen Rhythmus, wenn man mit Bartsch *ine* apokopiert: *jüden und kristen, in'welz umbe heiden.* 108, 33 schreiben Bartsch und Paul (Beitr. II, 534) mit Recht: *álle ze vérre an daz gúot.* Es kommt dem Dichter hier darauf an, die allgemeine Verbreitung der weltlichen Gesinnung darzustellen.

Ausserdem wird dadurch auch die weibliche Cäsur im zweiten Fusse hergestellt, die in diesem Liede genau beobachtet ist, so dass sie mit einem etwaigen Satzeinschnitt innerhalb des Verses überall zusammenfällt. Nur 108, 30 ist sie männlich.[3]) Der daktylische Rhythmus ist schon vor der Cäsur ausgeprägt:

nach dem Wortaccent 108, 24. 25. 29. 32. 37,
nach dem Satzaccent 108, 22. 34. 35. 109, 2. 6,

also in allen Versen, die Auftakt haben (vgl. § 30).

§ 121.

Das Lied gehört zu denjenigen, bei welchen die Ueberlieferung die Verfasserschaft zweifelhaft lässt. A weist es

2) Vgl. § 119 zu 101, 36.

3) Zu 109, 1—4 vgl. PBb. II, 534, womit auch Bartschs Text übereinstimmt.

Reinmar, BC, die wie gesagt nur als einfache Zeugnisse gelten können, weisen es Rugge zu. Schmidt (Reinmar v. Hagen. S. 18) entscheidet sich für Rugge, Paul (Beitr. II, 530) entscheidet sich nicht definitiv, neigt sich aber Schmidts Ansicht zu.

Was Metrik und Inhalt betrifft, so spricht für Rugge:

1. der reimlose[1]) Vers 108, 27+28,

2. der Gedanke und Ausdruck 108, 33 erinnert lebhaft an 102, 22 (vgl. PBb. II, 530).

Wenn aber Paul auch den daktylischen Rhythmus anführt, um die Verfasserschaft Rugges wahrscheinlich zu machen, so ist dagegen einzuwenden, dass auch Reinmar romanische Muster nachgeahmt hat[2] und dass es noch nicht erwiesen ist, ob nicht Ms. F. 80, 28 ff. und der Aufgesang von 189, 5 ff. aus lauter französischen Zehnsilblern bestehen und ob nicht die Lieder 154, 32 ff. und 155, 27 ff. in jeder Strophe einen ebenfalls silbenzählenden Achtsilbler enthalten.

So spricht der daktylische Rhythmus nicht gegen die Verfasserschaft Reinmars, aber auch für dieselbe spricht nichts Bestimmtes in dem Gedichte. Man würde dasselbe demnach Rugge zuweisen dürfen, wenn der Auftakt nicht so willkürlich behandelt wäre. Ich glaube, die Verse sollten alle auftaktlos sein[3]), dann hätten wir sieben Verse mit unregelmässigem Auftakte: 108, 22. 29. 34. 35. 37. 109, 2. 6[4]),

---

1) Zu den reimlosen Versen, die Paul, Beitr. II, 531 bei Rugge nachweist und von denen 103, 23. 25 doch unsicher sind, kommen im Leiche noch 99, 14. 17 (vgl. PBb. II, 526). Dagegen findet sich in der viel grösseren Strophenzahl Reinmars kein Beispiel eines solchen, denn 155, 36 ist als Waise abzusetzen und dann der Reim 156, 8 als zufällig anzusehen (vgl. § 7 Anm. 1). 168, 3 : 15 : 27 sind entweder auch als Waisen abzusetzen und dann der Reim zwischen den beiden letzten Versen für zufällig zu halten oder es sind Körner (vgl. 155, 3 : 14 : 25) und 168, 3 Assonanz statt des Reimes (vgl. § 1 Anm. 3).

2) Vgl. § 1 Anm. 3.

3) Für den sechsten Vers weist darauf 108, 27 die Synkope *gnuoge* in AB, vgl. ausserdem § 127 Anm. 1.

4) Denn 108, 23 ist der Auftakt leicht beseitigt, indem man *ëz ist* in *êst* zusammenzieht. 108, 29. 34. 35 ginge das allerdings auch

also ein Verhältnis der Verse, welche Unregelmässigkeit im Auftakt zeigen, zu den regelmässigen wie 1 : 3. Und auch wenn wir in den beiden letzten Versen jeder Strophe den Auftakt als das Regelmässige annähmen, hätten wir noch immer vier Verse mit Unregelmässigkeit im Auftakt: 108, 22. 34. 109, 2. 8 d. h. ein Verhältnis wie 1 : 6, dagegen ist das Verhältnis in den 295 Versen, welche nach der handschriftlichen Ueberlieferung sicher Rugge angehören [5]), wie 1 : 23 [6]). Aehnlich, nämlich etwa wie 1 : 20 ist das Verhältnis in den 1988 Versen, die mit einiger Sicherheit Reinmar zuzuweisen sind.[7]) Allerdings zeigt z. B. 172, 23 ff. dasselbe Verhältnis, wie unser Lied 108, 22, nämlich unter 21 Versen 5 mit Unregelmässigkeit im Auftakte: 172, 28. 30. 173, 1. 3. 5 [8]), aber eine solche geringfügige Uebereinstimmung kann nicht in Betracht kommen gegenüber den beiden oben angeführten Momenten, welche, wie für Rugge, so gegen Reinmar sprechen.

Man kann nach diesen Erwägungen das Lied weder Rugge noch Reinmar mit Sicherheit zuschreiben, vielleicht gehört es keinem von beiden, sondern einem Nachahmer des ersteren. Dazu stimmte, was Paul, Beitr. II, 530 bemerkt, dass es sowohl in das Reinmar-Ruggesche Liederbuch, auf welches BC, als auch in das, auf welches AC an dieser Stelle zurückgehen, als eingeschoben erscheint.

---

leicht durch Tilgung resp. Apokopierung der Vorsilben *ge-* und *be-* nach Analogie der Fälle, die ich § 119 Anm. 1 angeführt habe. Aber während in jenen, wie oben gesagt, wenn sie in A überliefert waren, die Vorsilben in dieser Hs. im Gegensatz zu den anderen Hss. fehlen oder apokopiert sind, ist das 108, 29. 35 nicht der Fall und daher darf man es auch für 108, 34, der in A fehlt, nicht voraussetzen.

5) Vgl. PBb. II, 494.

6) Auftakt fehlt 96, 15. 97, 10. 24. 31. 33. 35. 98, 5. 24. 38. 107, 6. 16 und steht unregelmässig 102, 27. 103, 2. Denn 102, 28 kann man *ge-* streichen (vgl. § 119 Anm. 1).

7) D. h. auch 103, 35—106, 23. 109, 9—110, 25 (vgl. PBb. II, 494).

8) 172, 32 *wan'z.*

§ 122.

Hezbolt v. Wîzensê

III.

Ms. H. II, 23.

4◡		a
2◡	◡2	ab
4◡		c
2◡	◡2	cb
2◡	◡2	de
4◡		d
2◡	◡2	de

Der Ton ist also ganz derselbe, wie der des vorigen Liedes und von Ms. F. 83, 11 ff., nur dass der häufige Innenreim eine Aenderung in der Stellung der Reime veranlasst. Dass diese Innenreime anzusetzen d. h. dass die Verse 2+3. 5+6. 7+8. 10+11 zu je einem Verse zusammenzufassen sind, folgt

1. aus demselben Grunde, aus welchem Bartsch, Germ. XII, 142 die zweite Zeile des Stollens im ersten Liede Hezbolts mit Innenreim liest, übrigens ein Fall, in dem ich mich, wie sich später (§ 150) zeigen wird, seiner Ansicht nicht anschliessen kann,

2. aus der Vorliebe Hezbolts für inneren Reim[1]),

3. von den Versen 2. 5. 7. 10 hat keiner scharf ausgeprägten daktylischen Rhythmus, von den Versen 3. 6. 8. 11 dagegen 7, 8. 8, 6. 11. 9, 3. 11, so verraten nach unseren bisherigen Erfahrungen diese letzteren den Charakter von zweiten Hälften von Zehnsilblern (vgl. das gleiche Kriterium bei Heinrich v. Veldegge 62, 25 § 35, auch bei Hezbolt v. Wîzensê V § 148 am Schluss, dem Schenken v. Landegge VIII § 164 gegen Ende, dem tugendhaften Schreiber III § 179 am Schluss).

Bartsch, Germ. XII führt dieses Lied nicht mit auf, es sind darin die beiden Arten von Innenreim verbunden, welche er S. 158 unter a und S. 160 unter b bespricht.

---

1) Er findet sich bei ihm noch in II (Germ. XII, 148. 152), VI (fehlt Germ. XII, 147, 4), V (Germ. XII, 146).

Die Verse, in welchen der Innenreim vorkommt, lassen sich ebensogut als fünfmal gehobene jambische, wie als viertaktige daktylische lesen, und das spricht für die letztere Auffassung, denn da der daktylische Rhythmus der Natur der deutschen Sprache nicht so bequem ist, wie der jambische, so steht in Versen, in welchen sich der eine so gut wie der andere durchführen lässt, die grössere Wahrscheinlichkeit des Zufalles auf Seiten des letzteren. Ausserdem müsste man bei jambischer Auffassung 9, 11 *vriuntlîche* (so v. d. Hagen) betonen, wofür die übrigen Lieder des Dichters keine Analogie bieten.

Nun sind aber noch einige Verse zu kurz in dem Liede, die deshalb auch bei Annahme von jambischem Rhythmus nicht genügten, nämlich:

7, 8 }
8, 6 } wo v. d. Hagen durch *unde* für *unt* C hilft.[2])

8, 4. Bei Bodmer fehlt das *n,* das v. d. Hagen hinter *ër* hat, jedenfalls ist *ër enlache* zu schreiben (vgl. 8, 1). Ebenso ist die Negation 8, 9 zu ergänzen, hier aber zu *siu* zu ziehen (*siun heten*).[3])

9, 11, wo aber v. d. Hagen mit Recht die regelmässige Form des Adverbs *vriuntlîche* herstellt.

Zu lang sind nach der Ueberlieferung:

7, 11 auch bei Annahme von jambischem Rhythmus, man wird *noch* streichen dürfen.[4])

9, 9, wo *son wart* zu schreiben ist.[5])

Unregelmässige Betonung weist bei Annahme von daktylischem Rhythmus 9, 4 auf, also ein Vers, für den nach dem Charakter der entsprechenden Verse in den übrigen Strophen dieser Rhythmus fest steht und demnach ein Fehler in der Ueberlieferung vorauszusetzen ist. Man kann auf zweierlei Weise leicht helfen, entweder schreibt man:

mán sol die schœne niht lôben âne güete

mit Silbenverschleifung auf der Hebung oder man stellt um[6]):

---

2) Vgl. 4, 4. 6, 3. 5. 9. 20, 7.

3) Vgl. 1, 6 *sinwëlle,* 2, 5 *jân kan,* 18, 7 *jân wirdet,* 20, 5 *ëzn wart.*

4) Vgl. 13, 7, wo Metrum und Sinn nach meiner Meinung Tilgung von *unt* verlangen.

5) Vgl. Anm. 3.

6) Vgl. zu 5, 10+11 § 134, zu 3, 9 § 150 gegen Ende.

mán sol die schœn' loben níht âne güete,
das letztere Mittel ist vorzuziehen, denn

1. die starke Apokope *schœn'* ist eher dem Dichter, der einen regelrechten Vers herausbringen wollte, als einem Schreiber zuzutrauen;

2. in den anderen Strophen entsprechen Vers 1 und 4, die durch die Cäsur in zwei Teile zerfallen, im Geschlecht der Cäsur einander genau:

1, 1 *hërzen* : 4 *zertel.*
2, 1 *wîp* : 4 *munt,*

danach auch

3, 1 *wort* : 4 *schœn'.*

Auch im neunten Verse ist die Cäsur im zweiten Fusse genau beobachtet und zwar in allen drei Strophen weiblich.

Vor der Cäsur ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus nur 7, 3.

§ 123.

Hierher zu stellen ist auch die Strophe

Ms. F. 115, 27 ff.,

die unter Bernger v. Horheim überliefert ist (vgl. § 41), nur dass der vorletzte Vers als Waise behandelt ist.

Die Gliederung des viertaktigen daktylischen Verses durch Innenreim geht hier noch weiter, als bei den zuletzt behandelten Liedern und zeigt uns schon die Fähigkeit desselben, alle möglichen selbständigen daktylischen Verse, die wir im Laufe der Untersuchung noch treffen werden, aus sich zu entwickeln.

Bei der Stellung, die Bernger v. Horheim seinen übrigen Liedern nach in der Entwickelung des daktylischen Rhythmus einnimmt, ist es sehr unwahrscheinlich, dass diese Strophe ihm angehört.

γ) Neun Verse zu einer Strophe vereinigt.

§ 124.

Der Aufgesang behält dieselbe Form, wie in den beiden vorigen Gruppen, der Abgesang erscheint, wie in der zweiten Gruppe um einen Vers gekürzt, so hier um einen Vers verlängert im Vergleich zu der ersten Gruppe.

Es gehört hierher nur:

Bligger v. Steinach
Ms. F. 118, 1 ff.

Vgl. § 113.

δ) **Zehn Verse zu einer Strophe vereinigt.**

§ 125.

Der Aufgesang erscheint gegenüber *α* verdoppelt, der Abgesang um die Hälfte verkürzt.

Diese Form zeigt:

Hiltbolt v. Swanegou
V.

Vgl. § 76.

ε) **Fünf Verse zu einer Strophe vereinigt.**

§ 126.

Der Abgesang hat dieselbe Form wie in *β*, der Aufgesang ist um die Hälfte verkürzt.

Walther v. d. Vogelweide
39, 1 ff.

Vgl. § 84. Die Reimstellung ergiebt hier kein Kriterium für die Gliederung der Strophe, wohl aber kann man auf die oben angedeutete schliessen aus Ulrich v. Liehtenstein XVI (vgl. § 106), einem Liede, das einen ganz ähnlichen metrischen Bau aufweist, nur noch mit einem geringen Reste von Silbenzählung.

§ 127.

Man sieht, alle bisher betrachteten Strophenformen sind einander sehr ähnlich. Sie aber alle aus einer, etwa aus *α*, abzuleiten, so dass diese sich zuerst in Deutschland entwickelt hätte und die übrigen bewusste Modifikationen von ihr wären, wäre sehr gewagt. Denn jede dieser scheinbaren Modifikationen kann ebensogut durch direkte Nachahmung eines romanischen Vorbildes entstanden sein.

Ganz gleich ist keiner der Töne einem anderen, aber mehrere stehen sich sehr nahe, Hiltbolt v. Swanegou II und

Ulrich v. Liechtenstein XVIII unterscheiden sich nur durch den Auftakt, den zwei Verse im letzteren regelmässig haben. Ausser hier findet sich regelmässiger Auftakt nirgends in den Versen dieser Gruppe[1]), ein Beweis, dass sie sich direkt aus dem romanischen Zehnsilbler entwickelt haben d. h. dass sie der ältesten Periode der Verwendung des daktylischen Rhythmus bei den Minnesängern angehören. Und in der That sind von den Dichtern, welche wir hier betrachten mussten, Rudolf v. Fenis, Hiltbolt v. Swanegou, Walther v. d. Vogelweide und Ulrich v. Liechtenstein solche, in deren Liedern die Entwickelung des romanischen Verses zum daktylischen erst vor sich geht, Heinrich v. Rugge aber und Bligger v Steinach gehören sicher der vorwaltherischen Lyrik an. Für die Bestimmung der Lebenszeit Munegiurs und Hezbolts v. Wîzensê fehlt uns jeder Anhalt. Die Lieder, welche wir hier von ihnen betrachtet haben, scheinen mir darauf hinzuweisen, dass sie am Anfange des 13. Jahrhunderts gedichtet haben.[2])

Was nun das Verhältnis der eben behandelten Gruppe zu der Gruppe von Liedern betrifft, deren Zehnsilbler noch Reste der Silbenzählung aufweisen und die ich in § 112 zusammengestellt habe, so finden alle Formen, die wir hier getroffen haben, ihre Entsprechung in einer Form jener Gruppe, ausser a δ, die wohl eine deutsche Neubildung ist, da im Französischen die Zehnzeile nach Lubarsch Versl. S. 363 erst im 16. Jahrhundert angewendet wurde.

Sonst ist von den beiden Gruppen

I.		II.
silbenzählend (§ 112)	=	rein daktylisch (§§ 118—126)
1 a.	=	a α.
2.	=	a β.
3.	=	a γ.
4.	=	a ε.

1) Diese Beobachtung scheint mir auch einen Grund dafür abzugeben, dass man Ms. F. 108, 22 alle Verse als auftaktlos auffasse (vgl. § 121).

2) Adelung (vgl. Ms. H. IV, 405 A. 8) setzt Munegiur 1276—1300, Bartsch (Liederd. LXXIII) den Hezbolt v. Wîzensê ca. 1305 als Zeitgenossen Lupîns. Eine frühere Lebenszeit weist dem letzteren v. d. Hagen, Minnes. IV, 317a zu.

also auch in dieser Beziehung die Continuität der Entwickelung gesichert.

b) Verse mit verschiedener Hebungenzahl verbunden.

α) Der viermal gehobene Vers hat noch das Uebergewicht.

§ 128.

Es war natürlich, dass man, nachdem der viertaktige daktylische Vers sich völlig entwickelt hatte, versuchte, denselben mit anderen, zuerst auch daktylischen Versen zu verbinden. Da boten sich zunächst die kürzeren Verse, welche durch inneren Reim aus dem viertaktigen hervorgingen, also vor allen der Vers von zwei Hebungen. Dieser wird sich auch in der That im Laufe dieser Untersuchung als der am häufigsten vorkommende daktylische Vers nächst dem viertaktigen ergeben, aber, wenn er auftaktlos ist, ohne scharfe Ausprägung des daktylischen Rhythmus. Das führt darauf, wenn wir die Ergebnisse unserer bisherigen Untersuchung in Betracht ziehen, ihn in diesem Falle als die selbständig gewordene erste Hälfte des Zehnsilblers anzusehen (vgl. § 13 Anm. 1). Wenn dagegen in den Fällen, wo er mit Auftakt erscheint, der daktylische Rhythmus viel besser, man kann sagen fast überall scharf ausgeprägt ist (vgl. § 105), so kann man, ebenfalls nach den Ergebnissen der bisherigen Untersuchung, in solchen Versen entweder auch die selbständig gewordene erste Hälfte des Zehnsilblers mit Auftakt sehen (vgl. § 30) oder aber die selbständig gewordene zweite Hälfte. Für die letztere Annahme spricht der Umstand, dass wir Zehnsilbler mit regelmässigem Auftakt im Allgemeinen sehr selten, im ganzen I. Teile unserer Untersuchung d. h. unter den älteren Beispielen dieser Versart im Deutschen ausser Ms. F. 62, 25. 115, 27 und 120, 1 (zu welchen letzteren aber vgl. §§ 123. 54) gar nicht finden (vgl. auch § 172 am Schluss).

Bei der Häufigkeit des zweitaktigen daktylischen Verses und seiner Entstehungsart muss es auffallen, dass er als selbständiger Vers mit dem viertaktigen daktylischen verbunden nur in zwei Liedern vorkommt. Diese Seltenheit hat ihren Grund aber wohl darin, dass der viertaktige dak-

tylische Vers in Folge seines Ursprunges wie ein fünftaktiger jambischer Vers empfunden und dem entsprechend verwandt wurde. Für eine Verbindung von fünfmal gehobenem jambischen oder trochäischen Verse mit dem Verse von zwei Hebungen aber giebt Bartsch Germ. II kein Beispiel.

Die Verbindung muss dem metrischen Gefühle der deutschen Sänger widerstrebt haben.

§ 129.

Die beiden Fälle, welche wir hier zu erwähnen haben, sind:

Marcgrâve v. Hohenburc

VI, 1—3.

Vgl. § 89. Die Strophe ist aus der siebenzeiligen hervorgegangen, indem man vor den letzten Vers derselben die erste Hälfte eines Verses bis zur Cäsur einschob.

Burkart v. Hohenvels

I.

Ms. H. 1, 201. Bartsch, Liederd. S. 148.

$$\begin{array}{llll} \underline{2}\smile & & \smile\underline{2}\smile & ab \\ \underline{2}\smile & & \smile\underline{2}\smile & ab \\ \underline{2} & & & c \\ \underline{2}\smile & \smile\underline{2}\smile & \smile\underline{2}\smile & ddc \end{array}$$

Den rein daktylischen Rhythmus und die Gruppierung der Verse in diesem Liede hat Bartsch richtig erkannt. Aber mit den Aenderungen, die er zur Herstellung des Rhythmus vornimmt, kann ich mich z. T. nicht einverstanden erklären.

1, 4 apokopiert er, wie v. d. Hagen, das *e* von *tanze*, diese Apokope vor Consonanten scheint mir zu hart für den Dichter [1]), und ich möchte vorschlagen, lieber *süln* zu streichen und *gâhen* nicht, wie der Schreiber gethan zu haben scheint,

1) Die Ueberlieferung bezeugt vor Cons. nur folgende Apokopierungen bei Burkart: *wœr'* (16, 8. 20, 3. 26, 1. 32, 7. 74, 8), *têt'* (45, 7. 69, 3), *in'* (45, 7), *gelîch'* (60, 10 nach Bodmers Abdruck, aber hier ist *gelîche* offenbar das Richtige (vgl. § 175) und damit der schwerste der überlieferten Fälle von Apokopierung beseitigt).

als Infinitiv, sondern als adhortativen Conjunktiv in der 1. Pers. Plur.[2]) aufzufassen, wie 2, 1 *slâfen*[3]), 4 *vâhen,* 5 *respen* (vgl. auch zu 5, 3 unten).

3, 2 schreibt v. d. Hagen *sîn[e]r,* aber zwischen zwei so stark tönenden Consonanten wird *e* nur sehr schwer verschluckt.[4]) Bartsch schreibt *sîn* offenbar auf *gewinne* bezogen, aber ich glaube einfacher ist es, mit Beibehaltung von *sîner* zu lesen: *sînér vrouden g[e]winne.* Bartsch, Liederd. S. 349 macht darauf aufmerksam, wie oft bei diesem Dichter Verletzung des Wortaccentes vorkomme[5]), also kann man auch hier *sînér* betonen, noch dazu am Anfange eines Versikels, und zu *g[e]winne* vgl. 29, 5, wo Bartsch mit Recht des Metrums wegen dieselbe Synkope annimmt.

5, 3+4, die um mehrere Silben zu lang und sinnlos sind nach der Ueberlieferung, ändert Bartsch auch sehr frei:

lânt dëm gemuotez gevider zerswingen.

Denn wie sollte *slîchen* in den Text gekommen sein? Ausserdem schliesst sonst bei den Ermunterungen in diesem Liede der Dichter sich überall mit ein, redet sonst nie in der 2. Pers. Plur. Ich glaube, der Schreiber hat auch hier wie 1, 4 (vgl. oben) einen Conjunktiv nicht verstanden und einen Infinitiv daraus gemacht mit Ergänzung eines regierenden Verbums, also lautete es ursprünglich:

---

2) Zu *wir* dabei vgl. Kl. 1764, Gotf. v. Neifen 17, 27.

3) So wird das auffallende Hinübergreifen eines Satzes aus einer Strophe in die andere beseitigt.

4) Die Fälle der Synkopierungen, welche die Ueberlieferung für diesen Dichter bezeugt, gehören zu denen der gewöhnlichsten und leichtesten Art: *nimt* (6, 5. 8, 4. 42, 2. 77, 2. 8), *gezimt* (22, 9), *vint* (54, 10), *manger* (69, 1), *dienst* (20, 4), *enheinz* (14, 3), *mîns* (17, 3. 39, 2. 81, 2), *magt* (27, 2), *megden* (48, 2), *versagt* (27, 4).

5) Zu den Stellen, die er anführt, kommen noch 32, 2 *vliegént,* 54, 3 *nâchredé,* 57, 1 *wîsheit,* 57, 9 *tugént,* 66, 5 *vurdér,* 67, 3 *liebé.* Es ist das natürlich auch eine Art von Silbenzählung, aber eine andere, als wir bisher behandelt haben, nicht auf romanisches Vorbild, wenigstens nicht auf direktes zurückzuführen. Sie findet sich häufig bei den späteren Minnesängern unter dem Einfluss der kunstvolleren Melodien und bezeichnet den Uebergang zur Metrik der Meistersänger (vgl. auch §§ 130. 135).



Vröude uns behüete
vor sorclîchen dingen,
slîché[6]) *ze gemüete*
'z gevider z'erswingen.

„Freude behüte uns vor Sorge und dringe ins Gemüt, dessen Flügel zu heben". Damit ist auch *zerswingen* beseitigt, das sonst nirgends in der mhd. Litteratur vorkommt.

Dagegen hat Bartsch 1, 2. 3, 7.[7]) 4, 3 wohl richtig geändert.

§ 130.

Wir haben in dieser Strophe also drei verschiedene Arten daktylischer Verse. Der Aufgesang besteht aus dem viermal gehobenen Verse, im Abgesange tritt uns zum ersten Male in dieser Uebersicht ein daktylischer Vers von mehr als vier Hebungen entgegen. Direkt aus einem romanischen Verse kann sich derselbe nicht entwickelt haben. Denn welches sollte sein Vorbild sein? Das einzige mögliche wäre eine Verbindung des klingend ausgehenden Zehn- und Fünfsilblers, aber der letztere ist bis auf die Neuzeit von den Franzosen nur ganz selten verwendet worden (vgl. Lubarsch, Versl. S. 106) und ausserdem müsste in einem so kombinierten Verse die Möglichkeit der Entwickelung des daktylischen Rhythmus erst nachgewiesen werden. Dagegen konnte der daktylische Vers von sechs Hebungen mit Leichtigkeit aus dem von vier Hebungen entstehen, indem an den klingenden Ausgang desselben noch einmal die erste Hälfte bis zur Cäsur mit Auftakt gefügt wurde. Der Vers hat dieser Entstehung gemäss zwei Cäsuren.

Die Cäsur fällt in dem Liede mit einem etwaigen Satzeinschnitt innerhalb des Verses überall zusammen ausser 3, 3+4. Im Aufgesang haben von den Versen 1. 3 den daktylischen Rhythmus scharf ausgeprägt nur: 3, 1. 3. 4, 1, dagegen von den Versen 2. 4: 1, 2. 4. 2, 4. 3, 4. 4, 2. 4. 5, 2. 4, auch ein Beweis, dass immer zwei der Verse zusammenzu-

---

6) Unregelmässiger Auftakt, wie 14, 5. 15, 3. 18, 4. 20, 2. 42, 6. Dagegen ist er zu beseitigen 17, 4 *wând',* 24, 1. 4 *g*[*e*]*nâde,* 3 *sin*[*e*], 49, 4 *dëm*[*i*]*st* (so Bartsch), 76, 6 *wils' ich.*

7) Vgl. 23, 11, wo das Metrum eine ähnliche Aenderung verlangt: *gœb*[*e*] *s'ouch.*



fassen sind (vgl. § 122). Im Abgesang ist der daktylische Rhythmus in der ersten Hälfte des Zehnsilblers ausgeprägt nur 5, 6, dagegen in allen fünften Versen[1]), hier ist der Rhythmus also völlig bewusst angewendet und deshalb fällt die Verletzung des Wortaccentes, die ich 3, 2 (§ 129) angenommen habe, durchaus in dieselbe Kategorie, wie die ebendaselbst angeführten Beispiele gleicher Unregelmässigkeit im trochäischen Rhythmus.

§ 131.

Häufiger als der Vers von zwei Hebungen findet sich der von drei Hebungen mit dem viertaktigen verbunden, aber auffallender Weise überall so, dass er mit demselben eine fortlaufende rhythmische Reihe bildet. Ein Original für diesen Vers im Romanischen zu suchen, ist wieder ebenso unfruchtbar wie unnötig. Es könnte nur der Siebensilbler sein, der allerdings im Französischen oft daktylischen Rhythmus hat (vgl. Lubarsch, Verslehre S. 181), aber derselbe ward nicht gerade häufig angewandt (vgl. Lubarsch, Versl. S. 188) und ausserdem würden wir doch wohl Spuren von Silbenzählung in den ersten Versuchen der Nachahmung dieses Verses, wie beim Zehnsilbler, finden, aber er tritt uns sogleich mit völlig entwickeltem daktylischen Rhythmus entgegen. Es liegt viel näher, auch ihn aus dem daktylischen Verse von vier Hebungen abzuleiten. In welcher Weise er sich daraus entwickelte, zeigt der letzte Vers jeder Strophe in Heinrichs v. Rugge daktylischem Liede Ms. F. 101, 15 ff. (§ 119 gegen Ende), auch einzelne unter den behandelten Versen

1) Das ist als vereinzelter Fall ebensowenig ein Beweis gegen meine Ausführungen in § 128, wie die ebenfalls vereinzelte umgekehrte Erscheinung, dass in Ulrich v. Liehtenstein XI von den zweitaktigen Versen mit Auftakt nur einer den daktylischen Rhythmus ausgeprägt hat (vgl. § 105). Denselben daktylischen Charakter, wie in diesem Liede Burkarts, zeigt der auftaktlose Vers von zwei Hebungen sonst nur noch bei Wizlav XIII (vgl. § 157), einem der spätesten Minnesänger, der natürlich von der ursprünglichen Rhythmuslosigkeit dieses Verses nichts mehr wusste und darin den daktylischen Rhythmus wie in jedem anderen Verse anwandte. Ueberhaupt ist ja, wie in § 30 ausgeführt, das Schema —◡◡—́ für den in Frage stehenden Vers durchaus nicht ausgeschlossen, nur nach dem Wesen der Sprache weniger natürlich, als ◡—◡—́.

z. B. Ulrich v. Liehtenstein 408, 22 (vgl. § 120), Hezbolt v. Wîzensê 4, 3 (§ 134 gegen Ende). Die Bemerkung, die ich oben gemacht habe, dass der daktylische Vers von drei Hebungen in den rein daktylischen Strophen überall so mit dem von vier Hebungen verbunden erscheint, dass keine Unterbrechung der rhythmischen Reihe stattfindet, muss auf den Gedanken führen, dass dieser Vers die Neigung gehabt habe, sich mit anderen Versen zu grösseren Einheiten zu verbinden. Diese Vermutung wird ihre Bestätigung im Laufe der Untersuchung finden, da von den zwölf Liedern, in welchen der daktylische Vers von drei Hebungen überhaupt vorkommt, sieben ihn in dieser Weise mit anderen Versen verbunden zeigen.

§ 132.

Unter den drei Fällen, welche wir hier zunächst zu betrachten haben, ist aber nur einer, für den eine solche Unselbständigkeit des daktylischen Verses von drei Hebungen sicher angenommen werden darf, nämlich bei

Rudolf v. Fenis
83, 25 ff. (vgl. § 65).

Denn hier fehlt der Reim auf der dritten Hebung des dritten und sechsten Verses in der zweiten Strophe, folglich ist er in der ersten Strophe an dieser Stelle als innerer anzusehen.

Wir haben hier die neunzeilige Strophe, wie bei Bligger v. Steinach 118, 1 ff., nur dass die Zahl der Verse zwischen Auf- und Abgesang anders verteilt (vgl. aber Swanegou § 112) und ausserdem der Schlussvers jedes Stollens durch Vorsetzung des Verses von drei Hebungen verlängert ist.

§ 133.

Nicht als Versikel aber, sondern als selbständigen Vers hat man den daktylischen Vers von drei Hebungen aufzufassen bei

Heinrich v. Vrouwenberc
II.

Vgl. §§ 114. 115. Denn abgesehen vom ersten Liede, das auch insofern von den übrigen abweicht, als der Stollen

nicht seiner metrischen Form nach am Schlusse des Abgesanges wiederkehrt, sind in allen Liedern dieses Dichters die Stollen und der Abschnitt am Schluss des Abgesanges, welcher einem derselben seiner metrischen Form nach entspricht, so gebaut, dass der Rhythmus innerhalb dieser Abschnitte nirgends eine Unterbrechung erleidet. Aber deshalb alle Reime innerhalb dieser Abschnitte als innere aufzufassen, geht nicht an. Es weist nichts anderes darauf hin, ausserdem bekämen wir damit allzu lange Verse und wenig symmetrische Strophen. In einem Falle 13, 7 haben wir in dem unregelmässigen Auftakte sogar ein sicheres Kriterium für die Selbständigkeit des Verses. So ist denn auch in dem daktylischen Liede der Vers von drei Hebungen als ein selbständiger anzusehen, er wechselt regelmässig mit dem Verse von vier Hebungen und zwar so, dass er demselben nachfolgt, nur im Beginne des Abgesanges folgen zwei Verse von vier Hebungen unmittelbar aufeinander.

Die Strophe ist die Erweiterung einer vierzeiligen von lauter viermal gehobenen Versen.

§ 134.

Ebenso steht es mit

Hezbolt v. Wîzensê

II.

Ms. H. 2, 23ᵃ, Bartsch, Liederd. S. 282,

nur dass hier der Vers von drei Hebungen dem von vier Hebungen vorangeht und dass die dreitaktigen Verse auftaktlos sind.

Dass man hier nicht mit Bartsch in den Stollen und am Schluss des Abgesanges Langverse von sieben Hebungen annehmen darf, ergiebt sich aus der letzten Strophe, denn das Fehlen des Auftaktes im zweiten und fünften Verse derselben beweist, dass an diesen Stellen selbständige Verse beginnen (vgl. zu Heinrich v. Vrouwenberc 13, 7 im vorigen §).[1]

---

1) Bartsch stellt allerdings in beiden Fällen den Auftakt her, aber doch sehr willkürlich. Auftakt fehlt ebenso 3, 4. 8 (vgl. § 150) 24, 5 und steht unregelmässig 1, 2. 3, 6 (vgl. § 150) 10, 9. 19, 10. 20, 8. 10. 21, 8 (vgl. § 139). In der Anmerkung Liederd. S. 374 erklärt

Das Schema der Strophe ist also:

3◡		a
◡2◡	◡2	bc
3◡		a
◡2◡	◡2	bc
2◡	◡2	de
3◡		d
◡2◡	◡2	be

Das ganze Lied daktylisch aufzufassen, dazu muss folgende Erwägung führen:

Als sicher daktylisch erweisen sich 4, 1. 6, 4 und damit alle 1. 4. 9.[2]) Verse, 6, 2 und damit alle 2. 5. 10. Verse, 6, 3. 6 und damit alle 3. 6. 11. Verse, 6, 8 und damit alle 8. Verse. Die 7. Verse, die allein noch übrig sind, lassen sich daktylisch ebensogut wie jambisch lesen, die Rücksicht auf den symmetrischen Bau der Strophe macht aber die Annahme des ersteren Rhythmus zweifellos.

Einzelne Aenderungen der Ueberlieferung sind aber noch notwendig, um denselben überall herzustellen:

4, 3 *lôslîchez* v. d. Hagen.

6, 3 *unde*
6 *g[e]nâde* [3]) } Bartsch.

Die Aenderungen Bartschs zu 5, 5. 10. 6, 10 kann ich jedoch nicht billigen. Geändert muss allerdings werden, denn alle drei Verse sind nach der Ueberlieferung zu lang, die beiden ersten ausserdem unverständlich. Aber stellen Bartschs Conjekturen einen besseren Sinn her? 5, 4—6 ist das tertium comparationis offenbar die rote Blüte des Hopfens,

---

Bartsch selbst mit Rücksicht auf das Fehlen des Auftaktes, dass seine Verse von sieben Hebungen vielleicht in zwei Verse zu zerlegen seien. Wenn er dagegen die Elision im sechsten Verse (nach seiner Zählung) geltend macht, so hat das kein Gewicht, da sie erst durch Bartschs eigene Aenderung der Ueberlieferung möglich wird. Wohl aber ist dieselbe 4, 2+3. 6, 2+3. 5+6. 10+11 entscheidend für die Zusammenfassung dieser und der entsprechenden Verse.

2) Denn in allen Liedern Hezbolts kehrt ein Stollen am Schlusse des Abgesanges seiner metrischen Form nach wieder.

3) Vgl. zu 6, 10 unten.

demnach muss es wohl heissen: *deich rëht'*[4]) *hopfegarten nant' ir grüebelîn.* Die Verderbnis entstand wahrscheinlich durch Verschreibung des *ir* in *ich.*[5])

5, 10 ist um eine Silbe zu lang, 5, 11 um eine zu kurz, vielleicht ist *daz* aus dem ersteren Verse in den zweiten zu versetzen[6]), also:

sie hiez ie trût in dëm hërzen,
die wîle wir sparten daz „Dër schœne glanz“

d. h. ‚sie hiess *„trût in dëm hërzen“,* so lange wir nicht den Namen *„dër schœne glanz“* gebrauchten‘.

6, 10 braucht man wohl nur das *e* zu synkopieren[7]) und dann mit schwebender Betonung zu lesen: *gnâde keiserinne.*

Mit einem etwaigen Satzeinschnitt innerhalb des Verses fällt die Cäsur im zweiten Fusse überall zusammen ausser 4, 3, wo der Einschnitt in den dritten Fuss fällt[8]), aber kein scharfer ist. Diese Bemerkung spricht auch gegen den scharfen Einschnitt, den die Ueberlieferung und Bartschs Lesart innerhalb des Verses 5, 5 aufweisen. Schon in der ersten Hälfte des viertaktigen daktylischen Verses ist der Rhythmus ausgeprägt 5, 10. 6, 2. 5.

§ 135.

Für die Neigung des daktylischen Verses von drei Hebungen, sich mit anderen Versen zu rhythmischen Einheiten zu verbinden, giebt sogleich das folgende Lied, das wir zu betrachten haben, einen neuen Beleg. Wir kommen nämlich jetzt an zwei Lieder, in denen der daktylische Vers von fünf Hebungen, dem wir schon bei Dem v. Kolmas (§ 54) und bei Hiltbolt v. Swanegou XIV (§ 69) begegnet sind, mit dem von vier Hebungen verbunden erscheint.

Von denselben zeigt uns das erste, entsprechend den früheren Beobachtungen (§§ 54. 69), in welcher Weise sich dieser Vers im Deutschen entwickelte.

---

4) Vgl. 12, 5 *hërz'* vor *h* in Hs.

5) Aehnliche Verschreibungen 19, 7 *mundes* für *mündel,* 6, 1 *rëht* für *sëht.*

6) Vgl. 3, 9 (§ 150).

7) Vgl. 6, 6 *g[e]nâde* Bartsch.

8) Vgl. § 131.

Schenke v. Limburg

II.

Ms. H. 1, 132[a].

Denn, wie Bartsch, Germ. XII, 147 richtig bemerkt, das Schema der Strophe in diesem Liede ist folgendes:

$\underline{2}$	$\smile\smile\underline{3}\smile$	ab
$\underline{4}$		c
$\underline{2}$	$\smile\smile\underline{3}\smile$	ab
$\underline{4}$		c
$\underline{2}$	$\smile\smile\underline{2}\smile$	de
$\underline{2}$	$\smile\smile\underline{3}\smile$	de
$\underline{4}$		d

So entsteht der daktylische Vers von fünf Hebungen durch Zusammensetzung des zweimal gehobenen und des dreimal gehobenen d. h. der beiden Versarten, welche, wie wir gesehen haben, aus dem viertaktigen daktylischen Verse entstanden sind und sich, selbständig geworden, mit demselben verbunden finden.

Was die Strophe betrifft, so scheint sie, wie die der beiden vorigen Lieder, eine Erweiterung der vierzeiligen von lauter viermal gehobenen Versen zu sein, indem dreien von diesen Versen einer von fünf Hebungen vorgesetzt wurde, also ein genaues Analogon zum II. Liede Hezbolts v. Wîzensê.

Metrische Schwierigkeiten machen in dem Liede nur 6, 2. 9. 7, 3. 7. 10. Davon sind 6, 9. 7, 3 um eine Silbe zu kurz nach Bodmers Abdruck, aber *unde* Hagen, 6, 2. 7, 10 um eine Silbe zu lang. 7, 10 wird dieselbe leicht beseitigt, indem man *ab* für *aber* schreibt. Schwieriger ist die Verbesserung von 6, 2. Vielleicht darf man *hânt* streichen[1]) als in den Text gekommen durch ein Missverständnis des Schreibers, der *diu zît* als Neutr. Plur. auffasste und das Verbum dem entsprechend gestaltete. Wo *zît* sonst bei diesem Dichter vorkommt (1, 3. 5, 11. 15, 1. 20, 2), ist es überall Femininum.

---

1) Vgl. 20, 2, wo Hagen mit Recht *wol* streicht.

7, 7 haben wir die Betonung *gélîchen müge*, die sich nicht beseitigen lässt. Ausserdem findet sich unlogische Betonung 7, 1 *éin wunder grôz*, 4 *ír ermel blôz*, 11 *dër wecke mich*, 8, 3 *dën kumber mîn*, 4 *ír reiner líp*, 6 *mîn vröude*, 7 *ín kurzer stúnt*, 9 *ír rôter múnt*. Diese unlogischen Betonungen finden sich also alle, wie die Verletzung des Wortaccentes 7, 7, am Anfange der Verse, und das hat wohl v. d. Hagen veranlasst Vers 1. 4. 7. 9 ganz und von den übrigen Versen den Eingang jambisch resp. trochäisch aufzufassen. Nun finden sich aber auch in den Liedern des Dichters, welche trochäischen Rhythmus aufweisen, obgleich derselbe sonst sehr fliessend ist, gerade im Eingang der Verse zahlreiche unlogische Betonungen[2]), die nicht schlimmer sind, als diejenigen, welche die Durchführung des daktylischen Rhythmus im II. Liede mit sich bringt. Natürlich sind sie hier auffallender, weil die Hebung als Trägerin von zwei Senkungen im daktylischen Rhythmus ein grösseres Gewicht hat. 7, 7 ist dann schwebende Betonung anzunehmen oder dieselbe Freiheit in der Betonung[3]), wie z. B. beim Hohenburger 2, 7 *gévriesch*, das auch der einzige Fall von Verletzung des Worttones bei jenem Dichter ist. Beim Schenken von Limburg scheint mir der in Rede stehende Fall aber nicht einmal der einzige seiner Art zu sein, denn 12, 10 lautet nach der Ueberlieferung *ích nenné sie wénne* und ich sehe keine Möglichkeit einer Verbesserung. Bartsch fasst diesen wie die entsprechenden Verse der übrigen Strophen allerdings daktylisch, dagegen spricht aber, dass der Schenke von Limburg abgesehen vom I. Liede, wo nichts im Abgesang an den Aufgesang erinnert, in allen Liedern den Stollen, in V sogar den ganzen Aufgesang in metrischer Hinsicht

2) Besonders häufig tritt das Verbum an Ton hinter dem Pronomen zurück: 1, 2 *die solde ich*, 2, 2 *dër warte ich*, 4, 10 *ich diene ír* u. s. w. Andere Fälle sind 11, 8 *nâch mir*, 17, 1 *mîn liep*, 18, 6 *nâch dër*, 19, 2 *ein wîp*.

3) Man kann dies entweder als einen Rest der alten romanischen Silbenzählung ansehen, da ja, wie wir beobachten (vgl. S. 194), der daktylische Rhythmus in der ersten Hälfte des Zehnsilblers bei den Minnesängern überhaupt nie so ausgeprägt ist, wie in der zweiten, oder in der Art beurteilen, wie z. B. Burkart v. Hohenvels 3, 2 (§ 129).

im Abgesang wiederholt.[4]) Im IV. Liede sind nun die drei letzten Zeilen des Abgesanges gleich den drei letzten Zeilen des Stollens, und wenn durch trochäische Auffassung der viertletzten Zeile des Abgesanges die Uebereinstimmung mit den übrigen Liedern des Dichters hergestellt wird, dass der ganze Stollen im Abgesang wiederkehrt, so meine ich ist diese Auffassung geboten.

Die Cäsur im zweiten Fusse ist überall, auch wo sie nicht gereimt ist, genau beobachtet und zwar männlich, wie an den Stellen, wo sie gereimt ist, ausser in 6, 11 und fällt in den Versen von vier Hebungen überall mit einem etwaigen Satzeinschnitt zusammen.[5])

In der ersten Hälfte der fünf- und viertaktigen Verse ist der daktylische Rhythmus entsprechend der Auftaktlosigkeit nirgends ausgeprägt ausser 6, 4. 9 dem Satzaccent nach.

§ 136.

Ohne inneren Reim erscheint dann der so entstandene daktylische Vers von fünf Hebungen in Verbindung mit dem viermal gehobenen beim

Tugendhaften Schreiber

I.

Ms. H. 2, 148^a.

4◡ a
4◡ b
4◡ a
4◡ b
5◡ c
4◡ c

Die Strophe kann sich aus einer sechszeiligen von lauter viermal gehobenen Versen entwickelt haben durch Verlängerung des ersten Verses des Abgesanges.

4) Denn im VI. Liede sind die 8. und 9. Zeilen zu einem Verse zusammenzufassen (vgl. Germ. XII, 134).

5) Ist das häufige *o* in der Cäsur des 3. 6. und 9. Verses (8, 3. 6. 7, 3. 8, 6. 9) ein Zufall?

Metrischen Anstoss geben nur 1, 5. 4, 5, aber die fehlende Silbe ist 4, 5 durch v. d. Hagen in *so*, das für den Sinn unentbehrlich ist, richtig ergänzt und wird es 1, 5 ebenso leicht, indem man die ältere Form *dienest* einsetzt. Unregelmässigen Auftakt[1]) haben 1, 3. 4, 1. 2. In den beiden letzten Versen wird man wohl *al* für *alle* Hs. setzen dürfen. Die Cäsur ist genau beobachtet und zwar weiblich ausser 1, 1. 6, sie fällt mit einem etwaigen Satzeinschnitte innerhalb des Verses überall zusammen. In dem Verse von fünf Hebungen kann man sie sowohl in den zweiten, wie in den dritten Fuss setzen, was der Entstehung dieses Verses ganz gemäss ist. Die Satzgliederung in der vierten Strophe spricht für den dritten Fuss. In der ersten Vershälfte ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus nach dem Wortaccent nur 1, 3. 4, 1. 2 d. h. in den Versen mit unregelmässigem Auftakt, ausserdem nach dem Satzaccent 1, 2. 2, 3. 3, 2. 6. 4, 3.

§ 137.

Es bleibt nur noch eine Strophe übrig, in welcher daktylische Verse von verschiedener Länge so miteinander verbunden sind, dass der von vier Hebungen noch das Uebergewicht behauptet, nämlich

Hiltbolt v. Swanegou
XVIII (vgl. § 80).
Ms. H. 1, 283[b].

Ueber diese Strophe scheint es mir, wie gesagt, unmöglich ein sicheres Urteil zu gewinnen. Die verschiedenen Möglichkeiten der Auffassung habe ich oben angegeben. Für unsere jetzige Betrachtung ist von Wichtigkeit, dass in dieser Strophe mit dem daktylischen Verse von vier Hebungen zwei von sechs Hebungen oder einer von sechs und einer von fünf Hebungen verbunden sind. Die Cäsur fällt im ersten Verse in den vierten Fuss, wie es der Entstehungsart entspricht, welche ich § 130 für diese Versart vermutet habe,

---

1) Sonst steht der Auftakt bei diesem Dichter nur noch 38, 8 unregelmässig, fehlt aber 12, 5. 44, 7. 46, 6. 47, 1. Denn 43, 7 ist wohl umzustellen: *daz ich so lange si verbir.* Ist 42, 6. 8. 43, 6. 8 doppelter Auftakt anzunehmen?

im zweiten Verse, wenn er sechs Hebungen hat, in den dritten Fuss d. h. in die Mitte, wenn er nur fünf Hebungen hat, in den zweiten Fuss, was wieder der Entstehungsart dieses Verses gemäss ist, welche ich in § 135 als die wahrscheinliche angenommen habe.

Auch diese Strophe könnte sich, wie die vorige, aus einer sechszeiligen von lauter viermal gehobenen Versen entwickelt haben durch Verlängerung der beiden ersten Zeilen.

§ 138.

Wir haben bei der Untersuchung der Strophenformen unter b α dreierlei erkannt:

1. dass sich alle daktylischen Versarten, welche mit dem Verse von vier Hebungen verbunden erscheinen, aus diesem herleiten lassen. Da sich nun im Romanischen keine Verse bieten, aus denen sich die deutschen daktylischen Verse von mehr oder weniger als vier Hebungen direkt hätten entwickeln können, während für den daktylischen Vers von vier Hebungen ein solcher in dem romanischen Zehnsilbler existiert, da ausserdem der Vers von vier Hebungen in den Liedern, welche der ältesten Periode der Verwendung des daktylischen Rhythmus bei den Minnesängern angehören, bei weitem überwiegt, und da endlich andere Arten von daktylischen Versen, als wir bisher betrachtet haben, bei den Minnesängern nicht vorkommen, so dürfen wir die oben bezeichnete Möglichkeit zur Thatsache erheben und behaupten, dass sich alle Arten daktylischer Verse, welche die Minnesänger verwenden, aus dem von vier Hebungen entwickelt haben, dass also der Einfluss des Romanischen nur bis zur Entwickelung des daktylischen Verses von vier Hebungen reicht und die weitere Entwickelung den Deutschen allein gehört.

2. dass sich alle Strophenformen unter b α als Erweiterungen, Burkart v. Hohenvels I wenigstens als Variation von Strophen, welche nur viermal gehobene Verse enthielten, auffassen lassen. Die ältesten Strophen in daktylischem Rythmus waren, wie ich in § 127 wahrscheinlich zu machen versucht habe, von der letzteren Art, nun wirkte das Vorbild der übrigen Lyrik, welche zu der Zeit, da der daktylische Rhythmus auftrat, schon künstlichere Strophenformen hatte.

Da sie dieses Vorbild hatten, so brauchten die Dichter nicht noch einmal jene ganze Entwickelung von den einfachsten Strophenformen zu kompliciertereren durchzumachen, wie sie sich in den Liedern aus der ältesten Periode des Minnesanges darstellt, sondern hatten nur nötig, die entwickelten Strophenformen dem neuen Rhythmus anzupassen. Doch in einigen Fällen blicken wir noch auf die Motive und Mittel, welche jene Entwickelung zu Stande gebracht haben, durch: Vorsetzung einer Waise, die dann später durch den Reim gebunden wurde, vor den Schlussvers des Abgesanges beim Hohenburger VI, der Stollen bei Rudolf v. Fenis 83, 25 f., aller drei Strophenteile bei Hezbolt v. Wîzensê II, Schenke v. Limburg II, Verlängerung des Schlussverses bei Burkart v. Hohenvels I, Vrouwenberc II, wo dann die Verse des Aufgesanges dem Schlussverse an Länge gleich gemacht wurden.

3. dass auch in dieser Periode der daktylische Vers von vier Hebungen meist ohne Auftakt gebraucht wird, wie es seiner Herkunft aus dem romanischen Zehnsilbler entspricht. Auftakt hat er nur bei Heinrich v. Vrouwenberc und Hezbolt v. Wîzensê II.

β) Andere Verse, als der viermal gehobene, stellen die Einheit der Strophe dar.

Der Vers von zwei Hebungen.

Hezbolt v. Wîzensê.

§ 139.

VII.

Ms. H. 2, 24b.

2◡	a
2◡	a
2	b
2◡	c
2◡	c
2	b
2◡	d
2	e
2◡	d
2	e

Bei so kurzen Versen ist es immer schwer, sich für einen Rhythmus bestimmt zu entscheiden. v. d. Hagen Ms. 4, 317[b] ff. meint, die Stollen dieses Liedes und die entsprechenden Zeilen des Abgesanges seien nur daktylisch durch die weiblichen Reime, sonst jambisch, aber bei dieser Auffassung muss man 21, 4 schwebende Betonung am Anfang und ausserdem vielfach entweder doppelten Auftakt oder das Fehlen einer Silbe voraussetzen, wozu der Inhalt keinen Anlass bietet. Nimmt man dagegen alle Verse als daktylische von zwei Hebungen, so braucht man nur die Willkür anzunehmen, dass, während der Regel nach die Verse auftaktlos sind, sich Auftakt findet 19, 9. 10. 20, 5. 8. 10. 21, 8.[1]) Von diesen sind noch leicht beseitigt 19, 9 *als z,* 20, 5 *ëzn wart,* 20, 10 *tuost[u]*. Ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus hier nur:

nach dem Wortaccent 21, 4,
nach dem Satzaccent 20, 3. 7. 21, 3

(vgl. § 128).

§ 140.

VI.

Ueber dieses Lied hat v. d. Hagen dieselbe Ansicht, wie über das vorige, ich fasse es wieder ganz daktylisch auf mit folgendem Schema:

2⏑		a
2⏑		a
2		b
2⏑		c
2⏑		c
2		b
2⏑	⏑2	de
2⏑		d
2⏑		d
2		e

Für diese Auffassung spricht:

1. die Analogie vom VII. Liede, mit dem unseres in der Form des Aufgesanges genau übereinstimmt;

---

1) Vgl. über den Auftakt bei Hezbolt v. Wîzensê § 134 Anm. 1.

2. der Eingang des Abgesanges, denn mag man nun denselben als 2◡ ◡2 oder als ◡2. 3 fassen, in beiden Fällen stört er die Harmonie der Strophe, wenn man die übrigen Verse wie v. d. Hagen liest;

3. der einzelne Vers 16, 11, der offenbar daktylischen Rhythmus hat.

Der Abgesang ist also in diesem Liede gleich dem Stollen, eingeleitet durch einen Vers von vier Hebungen. Denn dass Vers 7 und 8 zusammenzufassen sind, folgt aus dem Umstande, dass sonst Vers 8 der einzige Vers mit Auftakt in dem Liede wäre (vgl. Germ. XII, 147, 4[1]).[2]) Ausserdem haben 16, 8. 17, 8 nach dem Satzaccent daktylischen Rhythmus, was auf zweite Hälften des Zehnsilblers weist, denn von den übrigen kurzen Versen haben den daktylischen Rhythmus ausgeprägt nur:

nach dem Wortaccent 16, 11,
nach dem Satzaccent 17, 3. 4. 10,

also dasselbe Verhältnis wie im vorigen Liede. Dem entsprechend muss man, wenn man die Verse in diesen beiden Liedern rein daktylisch liest, vielfach unlogische Betonung auf der ersten Hebung hinnehmen und man ist dazu berechtigt, weil sicher daktylische Verse in anderen Liedern des Dichters und ebenso Verse in jambischem und trochäischem Rhythmus ganz gleiche Verletzungen des logischen Accentes aufweisen.[3]) Ausserdem sind ja diese zweitaktigen Verse, wie wir gesehen haben (vgl. § 128), ihrer Entstehung nach erste Hälften von Zehnsilblern und in diesen ist, wie wir ebenfalls beobachtet haben, der daktylische Rhythmus,

---

1) Bartsch führt diesen innern Reim in seiner Abhandlung nicht mit auf.

2) 16, 3 muss man vielleicht schreiben: *dĕn schœnen glanz* (vgl. 5, 11. 13, 11. 24, 8).

3) Vgl.

für daktylischen Rhythmus:		für trochäisch-jambischen Rhythmus:	
1, 5	*ich muoz verdërben*	11, 10	*dës muoz ich*
6	*sîn wëlle alsô*	12, 5	*dáz hërz hin*
2, 10	*ich tumber áffe*	15, 9	*wirf án mich*
11	*bín hiure unwërt*	23, 3	*ich lob án ir*
3, 5	*ëz schât ir kleine*	24, 1	*zárt liep*
4, 10	*diu vil zarte reine* u. s. w.	6	*sô wœr ich.*

wenn sie auftaktlos sind, überhaupt nie so scharf ausgeprägt, wie in dem Teil hinter der gewöhnlichen Cäsur (vgl. z. B. auch Ulrich v. Liehtenstein XI § 105 und XII § 108).

Der Vers von drei Hebungen.

§ 141.

Heinrich v. Tetingen

I.

3◡		a
3◡		b
3◡		a
3◡		b
2	◡◡1	cc
4		c

2, 7 *nimet vröude* mit Silbenverschleifung auf der Hebung, wenn man das *e* nicht synkopieren will.

3, 1 *ir schœne* ist nicht auffallender, als 7, 4 *ein lant.*

3, 3 hat unregelmässigen Auftakt nach der Ueberlieferung. Ein solcher findet sich sonst bei diesem Dichter nur noch 4, 7, wo er aber wohl durch Zusammenziehung von *vröuwent* in *vröunt* zu beseitigen ist. Auch an unserer Stelle möchte ich deshalb den Auftakt entfernen durch Verschmelzung von *nu* und *in*: *dés stirbe ich nún einem járe.*

3, 6 *sist.*[1])

---

1) 3,1 *gebâren* Hs. reimt auf 3, 3 *jâre.* Deshalb braucht man 7, 2 nicht mit v. d. Hagen *muoz* einzuschieben, sondern nur *minne* für *minnen* Hs. zu schreiben, reimend auf 7, 5 *gewinnen.* Diese Erscheinung weist nach Alemannien ins 13. Jahrhundert (vgl. Whd. Mhd. 197).

1, 4 giebt keinen Sinn. Ich glaube, die Interpunktion ist zu ändern:

liep, daz mich roubet, dîn minne,
hei lieber lîp, sœlic wîp,
liep, liebez liep, sendiu leit mir vertrîp'

d. h. „Lieb, das mich beraubet, deine Minne, Geliebte u. s. w., vertreibe mir Liebesleid". Die Apokope des *e* in *vertrîb'* kann bei diesem Dichter nicht auffallen, vgl. 4, 5 *vogel',* 4, 6 *hiur',* 4, 10 *würd',* 5, 3 *minneclîch',* 7, 5 *möht'.*

Die beiden ersten Reimzeilen des Abgesanges zusammenzufassen, verlangt neben der Rücksicht auf die Symmetrie des Baues der Strophe der zweisilbige Auftakt der zweiten der Reimzeilen.

In dem viertaktigen Verse ist die gewöhnliche romanische Cäsur beobachtet und fällt mit dem Satzeinschnitt zusammen ausser 3, 7. Daktylischer Rhythmus ist vor der Cäsur nicht ausgeprägt ausser 3, 7 nach dem Satzaccent.

Der Vers von fünf Hebungen.

§ 142.

Ulrich v. Liehtenstein

XII.

Vgl. § 108. Der Vers von fünf Hebungen erscheint also hier, wie beim Schenken v. Limburg II (vgl. § 135), die beiden Bestandteile, aus deren Zusammensetzung er hervorging, sind noch durch inneren Reim geschieden. Weitere innere Reime zerlegen im Abgesange die Versikel. Alle Verse haben den ersten Einschnitt hinter der ersten Senkung des zweiten Fusses, am Anfange des Abgesanges steht diese erste Hälfte selbständig, also eine analoge Erscheinung, wie im XI. Liede des Dichters (vgl. § 105).

§ 143.

Wenn wir nun die mutmassliche Zeit der Dichter, welche wir unter 1 b zu behandeln hatten, erwägen, so finden wir, dass uns einige wenige über die Zeit, welche sich uns für die Lieder unter II und III, 1 a ergeben hatte[1]), hinausführen. Es sind in diesem Abschnitte neu hinzugekommen nur Burkart v. Hohenvels, der Schenke v. Limburg und der Tugendhafte Schreiber und eben diese sind es, welche uns über das Jahr 1231, welches wir als Grenze für die ältesten Gedichte in daktylischem Rhythmus fanden, hinausweisen, wenigstens die beiden ersten der Genannten. Burkart v. Hohenvels kommt allerdings in Urkunden nur 1226—29 vor, aber zwei Momente beweisen, dass er noch später gedichtet

1) Vgl. §§ 116. 127.

habe, ja vielleicht gar nicht mit jenem urkundlichen Burkart identisch sei:

1. die zahlreichen Verletzungen des Wortaccentes (vgl. § 129 Anm. 5);

2. die Silbenzählung im 5. und 8. Verse jeder Strophe des V. Liedes, auf die ich später zurückkomme.

Den Schenken v. Limburg wird wohl Bartsch, Liederd. LIV richtig in dem jüngeren Konrad v. Limburg vermuten, welcher 1263—68 in Urkunden erscheint. Dafür spricht nicht sowohl seine Nachahmung der Manier Ulrichs v. Wintersteten, ein etwas unsicheres Kriterium, als vielmehr der reimlose daktylische Einschnitt im Schlussverse seines I. Liedes, eine Eigentümlichkeit, die ich nur bei den späteren Minnesängern gefunden habe.

Der tugendhafte Schreiber wird wohl richtig mit dem Henricus Notarius o. Scriptor, der in thüringischen Urkunden 1208—28 erscheint, identificiert. Ob er auch nach dieser Zeit noch gedichtet hat, lässt sich aus dem Charakter seiner Lieder kaum bestimmen.[2]) Jedenfalls ist Thatsache, was hier allein zu beweisen war, dass nämlich mit der Annahme, die Lieder, welche wir unter III, 1 b betrachtet haben, bezeichneten denen gegenüber, die uns unter II und III, 1 a beschäftigten, einen Fortschritt in der Entwickelung des daktylischen Rhythmus, die Chronologie insofern übereinstimmt, als uns diese Lieder bereits etwas tiefer in das 13. Jahrhundert hineinführen.

---

1) Bartsch weist ihn dem Anfang des 13. Jahrhunderts zu wegen des Durchreimens aller drei Teile der Strophe in seinem VII. Liede. Aber einen solchen Schluss aus dem vereinzelten Vorkommen dieser Eigentümlichkeit zu ziehen, scheint mir doch gewagt. Dieselbe findet sich auch bei Ulrich v. Wintersteten, den Bartsch selbst der Mitte des 13. Jahrhunderts zuweist, im XL. Liede, dann im LII. Liede Ulrichs v. Liehtenstein, das nach der Datierung im Frauendienst um 1250 fällt, und im IV. Liede des Winli, welchen die Art, in der er den daktylischen Rhythmus behandelt, ebenfalls, wie wir sehen werden, in eine spätere Zeit weist. Adelungs Einfall, der tugendhafte Schreiber sei identisch mit Heinrich v. Rîspach bei Wolfr. Parc. 297, 29 ist in Z. f. d. A. VI, 187 zurückgewiesen worden.



2. Lieder, in denen der daktylische Rhythmus mit anderem verbunden ist.

a) Der Rhythmus bleibt gleich innerhalb derselben Reimzeile.

§ 144.

Bevor der daktylische Rhythmus mit dem trochäischen in einer Strophe verbunden werden konnte, musste er natürlich völlig entwickelt sein. Unter den vorwaltherischen Minnesängern würde also in dieser Beziehung Heinrich v. Morungen eine Ausnahmestellung einnehmen, aber eben diese Ausnahme ist, wie gesagt (§ 111), für mich ein Grund, ihn einer späteren Periode zuzuweisen.

Auch hier lassen sich wieder Gruppen unterscheiden.

α) In sonst daktylischer Strophe wird der Eingang des Abgesanges durch einen Vers in trochäischem oder jambischem Rhythmus hervorgehoben.

§ 145.

Heinrich v. Morungen.

140, 32 ff.

Vgl. § 95. Zu Grunde liegt hier offenbar die sechszeilige Strophe von lauter viertaktigen daktylischen Versen. Ganz ebenso ist es

133, 13 ff.

Vgl. § 93. Die Strophe dieses Liedes unterscheidet sich von der des vorigen nur durch das Fehlen des inneren Reimes in den Anfangsversen der Stollen und durch die Länge des trochäischen Verses, welcher den Abgesang einleitet.

141, 15 ff.

Vgl. § 96.

141, 37 ff.

Vgl. § 97. Alle diese vier Töne des Morungers haben das mit einander gemein, dass der Abgesang gleich einem Stollen ist, vermehrt durch einen Eingangsvers in trochäisch-jambischem Rhythmus und dass die daktylischen Verse der Strophe gleichartig sind.

Etwas anders ist es bei

Ulrich v. Liehtenstein

XI.

Vgl. § 105. Zu Grunde scheint hier wieder eine Strophe aus lauter viertaktigen daktylischen Versen zu liegen, aber ausser dem jambischen Verse, welcher den Abgesang einleitet, findet sich in demselben noch ein daktylischer Vers von zwei Hebungen d. h. die erste Hälfte des Verses, welcher der Hauptvers der Strophe ist, vgl. zum XII. Liede des Dichters § 142.

§ 146.

Ich habe diese Art der Verbindung von daktylischem und anderem Rhythmus vorangestellt, weil ich sie für die älteste halte. Beide Dichter, bei denen wir sie gefunden haben, gehören ja zu der Gruppe derjenigen, deren Lieder die Entwickelung des romanischen Zehnsiblers zum viertaktigen daktylischen Verse darstellen, freilich gehören sie dicht an das Ende der Periode, welche durch diese Gruppe charakterisiert wird, und daraus erklärt es sich, wie sich der daktylische Rhythmus bei denselben Dichtern noch bis zu dem Grade hat weiter entwickeln können, dass er sich mit anderem Rhythmus verbinden durfte (vgl. § 155).

Es war natürlich, dass die Verbindung der beiden Rhythmen nicht auf die besprochene Art beschränkt blieb, dass sie zur Bildung der mannigfachsten Strophenformen führte. Diese chronologisch zu ordnen, ist kaum möglich, doch scheint es mir im Allgemeinen, als ob die Strophen, in denen der daktylische und trochäische Rhythmus gleichmässig durch alle drei Abschnitte verteilt oder der eine nur im Aufgesang, der andere nur im Abgesang erscheint, die Art bezeichneten, die in der Entwickelung den Strophenformen, in welchen nur vereinzelte daktylische Verse in den sonst trochäischen Rhythmus eingefügt sind, voranging. Und das meine ich ist auch der natürliche Gang der Entwickelung und ich will diesen Unterschied deshalb zum Prinzipe der folgenden Ordnung machen.

β) Der daktylische und der trochäische Rhythmus halten einander das Gleichgewicht in der Strophe.

Der daktylische Rythmus charakterisiert den Abgesang.

§ 147.

Hiltbolt v. Swanegou

XI.

Vgl. § 78.

In den übrigen Strophen, die hier in Betracht kommen, geht der Wechsel der beiden Rhythmen durch alle drei Teile. Unter den daktylischen Versen, welche hierin verwandt werden, finden wir nur die von vier, zwei und drei Hebungen.

Der Vers von vier Hebungen.

§ 148.

Hezbolt v. Wîzensê

V.

$\smile 3$		a
$2\smile$	$\smile\underline{2}$	bc
$\smile 3$		a
$\underline{2}\smile$	$\smile\underline{2}$	bc
$\underline{2}\smile$	$\smile\underline{2}$	de
$\smile 3$		e
$\underline{2}\smile$	$\smile\underline{2}$	de

Bartsch, Germ. XII, 146 fasst dieses Lied ganz jambisch, dagegen will v. d. Hagen in einigen Versen daktylischen Rhythmus sehen. Für den letzteren spricht a priori die Vorliebe des Dichters für denselben, dann in den Versen 2+3. 5+6. 7+8. 10+11 der Umstand, dass er sich darin ohne Schwierigkeit ebenso gut, wie der jambische, durchführen lässt.[1]) Denn 13, 11 genügt weder dem einen noch dem anderen Rhythmus, sondern ist auf jeden Fall um eine Silbe zu kurz. Vertretung des Daktylus durch Trochäus ist hier wenig wahrscheinlich, da es der einzige Fall bei diesem

1) Vgl. § 122. Die unlogischen Betonungen, welche die Annahme des daktylischen Rhythmus mit sich bringt, können nicht stören, denn vgl. § 140 Anm. 3.

Dichter wäre, und doch würde es auch nichts anderes heissen, als eine solche annehmen, wenn man betonen wollte: *dḗr schœne glánz,* sie fiele dann nur in die Cäsur, denn dass immer zwei der kurzen Verse zu einem zusammenzufassen sind mit innerem Reime, hat schon Bartsch, Germ. XII, 146 erkannt.[2]) 13, 7 könnte man unregelmässigen Auftakt annehmen[3]), aber das *unt* scheint mir doch mehr als überflüssig.[4])

Dass Vers 1. 4. 9 trochäischen Rhythmus haben, unterliegt wohl keinem Zweifel. Man könnte nur schwanken zwischen den Formen –◡––◡– und ◡–◡–◡–. Für die erstere Form, die mit besonderer Vorliebe Hezbolts Landsmann Kristân v. Lupîn verwendet, spricht die Analogie des IV. Liedes, aber noch viel kräftiger dagegen spricht die zweimalige Trennung der Präposition von ihrem Nomen (13, 4. 15, 4), welche ein solcher Einschnitt bewirken würde.

Schliesslich spricht für die Auffassung des ganzen Liedes, wie sie sich in dem obigen Schema darstellt, die Analogie des II. und III. Liedes des Dichters. Die Strophe unseres Liedes unterscheidet sich von der jener abgesehen von einigen geringen Abweichungen in der Reimstellung nur durch die Art des Verses, welcher mit dem viermal gehobenen daktylischen verbunden ist. Wir können deshalb auch in der Strophe des V. und III. Liedes eine Erweiterung der vierzeiligen Strophe von viermal gehobenen daktylischen Versen sehen, wie wir die des II. Liedes schon beurteilt haben (§§ 133. 134).

In den ersten Versikeln der viertaktigen Verse ist der daktylische Rhythmus entsprechend der Auftaktlosigkeit auch dem Satzaccente nach nirgends ausgeprägt, von den zweiten aber in 13, 3. 15, 3. 6. 11, auch ein Grund für die Zusammenfassung der entsprechenden Verse (vgl. § 122).

---

2) Was für ein Wort hier zu ergänzen sei, lässt sich nicht bestimmen, da es jedenfalls ein Flickwort sein muss.

3) Vgl. § 134 Anm. 1.

4) 15, 11 besser *unde*, um den Hiatus auch in der Cäsur zu vermeiden.



§ 149.

Der v. Sahsendorf

VI.

Ms. H. 1, 301ᵇ. Bartsch, Liederd. S. 172.

◡3◡		a
◡5◡		b
◡2̲◡	◡2̲	cd
◡3◡		a
◡5◡		b
◡2̲◡	◡2̲	cd
5◡		e
◡5◡		e
◡2̲◡	◡2̲	d

Den Rhythmus dieses Liedes hat schon v. d. Hagen richtig erkannt. Auch 16, 3 hat er die überflüssige Silbe in *en* richtig getilgt, die Hs. zeigt gerade bei diesem Dichter viele Ungenauigkeiten[1]) und auch mehrere gänzlich verderbte Stellen.[2]) So steckt offenbar auch im Schlusse der zweiten Strophe unseres Liedes ein Fehler in der Ueberlieferung, darauf weist auch, dass der siebente Vers um eine Silbe zu kurz ist. v. d. Hagen wie Bartsch verbessern *hânz ir* Hs. in *hânt siz* und beziehen das *si* auf die Frauen. Allerdings muss der Fehler entweder in 16, 7 *ir* oder in 16, 9 *in* stecken. Nimmt man mit Hagen und Bartsch das erstere

---

1) Zu kurz sind nach der Ueberlieferung um einen Fuss 1, 3. 12, 1, um eine Silbe 8, 3. 11, 5, zu lang um einen Fuss 3, 8 (es fehlt hier der Reim, auch v. d. Hagens Verbesserungsvorschlag schafft nicht den richtigen, derselbe steckt vielmehr in *hât*, dann hat der Vers aber einen Fuss zu viel: *hërze, muot und all die sinne hât si aleine mir benomen*), 20, 5 (denn 19, 5 kann man *e* von *wolde* apokopieren, was das folgende *d* erleichtert), um eine Silbe 11, 3. 19, 5. Von diesen Fällen sind sicher zu beseitigen 8, 3 (*mîn er* H), 11, 3 (*î'r*), 19, 5 (vgl. oben). In den übrigen ist die Beseitigung allerdings möglich und zum Teil versucht, aber die Häufigkeit der Fälle muss die Vermutung erwecken, dass diese metrischen Fehler nicht dem Abschreiber, sondern dem Dichter gehören und in der Melodie ausgeglichen worden sind.

2) 11, 6 ist vielleicht zu schreiben: *so daz geschiht, so nëm' et mîn baz ze vriunde liebe* (so Hagen) *war*.

an, so muss man ausser der Aenderung des *ir* in *iz* noch entweder mit Hagen die längere Form *habent* oder mit Bartsch ein einsilbiges Wörtchen wie *nu* einsetzen, um dem Verse zu der erforderlichen Länge zu verhelfen, ausserdem muss man im folgenden Verse *minnet* in den Plural *minnent* verwandeln. Aendert man dagegen 16, 9 *in* in *ir*, so braucht man:

1. ausserdem nur noch 16, 7 ein *si* zu ergänzen: *wé wie hânt siz ir alsó*[3]) *verkêret, si* = die Leute;

2. kommt es mir wahrscheinlicher vor, dass *ir* in *in*, als dass *siz* in '*zir* verderbt wurde;

3. erhalten wir durch unsere Lesart 16, 7 einen Gedanken, der oft bei den Minnesängern wiederkehrt, dass sich nämlich der Dichter über falsche Auslegung seiner Handlungsweise durch übelwollende Leute beklagt, und zugleich eine Beziehung zu 5, 2, wo solche *ungemuote* Leute erwähnt werden.

15, 9 *jast.*

17, 5 *dien[e]st* Bartsch.[4])

Dass die beiden kurzen daktylischen Verse zusammenzufassen seien, hat Bartsch schon Germ. XII, 151 bemerkt. Dass er aber in der zweiten Strophe in den Schlussversen der Stollen reinen Reim herstellt durch 16, 3 *eine* für *einiu* Hs., ist nicht berechtigt. Denn der innere Reim ist, worauf schon v. d. Hagen IV, 236^b Anm. 4 hindeutet, nicht konstant: nur die erste Strophe hat ihn im 3. 6. und 9. Verse, die dritte hat gar keinen, sondern nur Assonanz im 3. und 6. Verse, daher müssen wir den unreinen Reim zwischen diesen beiden Versen in der zweiten Strophe bestehen lassen. Die weibliche Cäsur im zweiten Fusse des daktylischen Verses ist aber auch, wo der Reim fehlt, beobachtet.

---

3) Vgl. 3, 3 *alsús,* 11, 3 *alsó.*

4) Aber 16, 5 halte ich Bartschs *deich* = *daz ich* für *da ich* Hs. nicht für richtig, denn wenn die Verse den Sinn haben sollten, den Bartsch offenbar verlangt: „ich strebe danach, durch ihre Huld mein *gemüete* zu *hœhen*“, so müsste *hœhe* stehen. *hôhte* weist auf einen ganz anderen Gedanken, in den nur *da,* nicht *daz* passt: „und soviel ich nach dem Zeitpunkte strebe, wo ich im Besitz ihrer Huld mein *gemüete hœhen* würde“, vgl. Germ. XV, 251.

Von den viertaktigen daktylischen Versen zeigt keiner den Rhythmus vor der Cäsur ausgeprägt, hinter derselben dagegen alle, das ist um so bezeichnender, da hier auch das erste Versikel Auftakt hat (vgl. § 30).

Der Auftakt schwankt. Im 1. = 4. Verse steht er 15, 1. 4. 16, 1. Von den 2. = 5. = 8. Versen haben ihn 15, 2. 8. 16, 2. 5. 17, 2, die daktylischen Verse haben alle Auftakt, die 7. Verse sind alle auftaktlos. Ein ähnliches Schwanken zeigt das VII. Lied des Dichters.[5])

§ 150.

Ausser den beiden besprochenen zeigen von den Liedern, welche in diese Gruppe gehören, nur noch zwei einen vereinzelten daktylischen Vers von vier Hebungen neben solchen von zwei Hebungen in der Strophe. Selbständig ist derselbe nur bei

Hezbolt v. Wîzensê

I.

Ms. H. 2, 22ª.

2⌣	a
2	b
2	b
⌣3	c
2⌣	a
2	d
2	d
⌣3	c
4	e
2⌣	a
2	e
2	e
⌣3	e

5) Die 1. 3. Verse haben der Regel nach Auftakt, derselbe fehlt aber 18, 3. 21, 1. 3, die 2. 4. 5. Verse sind der Regel nach ohne Auftakt, derselbe findet sich jedoch 18, 2. 4. 19, 5 (vgl. Anm. 1).

In den übrigen Liedern behandelt der Dichter den Auftakt nicht so willkürlich, er fehlt nur 3, 9 (vgl. Anm. 1) und steht unregelmässig 8, 1. 10, 4. 11, 6. 13, 8.

Bartsch nimmt Germ. XII, 142 hier folgendes Schema an:

2⏑	⏑2	ab
⏑2	⏑3	bc
2⏑	⏑2	ad
⏑2	⏑3	dc
4		e
2⏑	⏑2	ae
⏑2	⏑3	ee

Aber dasselbe passt nicht einmal für die erste Strophe, welche Bartsch allein anführt. Er muss 1, 11 *und* einschieben, um den Auftakt herzustellen, und ausserdem 1, 6 Hiatus annehmen: *sin wélle alsô.*[1]) In den beiden andern Strophen hat unter den 2. 6. u. 10. Versen gar nur einer (3, 6) den Auftakt, den Bartsch nach seinem Schema als das Regelmässige annimmt.

Man könnte nun allerdings in diesen Fällen Vertretung des Daktylus durch Trochäus voraussetzen, aber dem widerspricht ein anderer Umstand. Das Kriterium, welches Bartsch zu der Zusammenfassung von je zwei Reimzeilen zu einem Verse, wie sie das obige Schema darstellt, veranlasst hat, ist die Analogie mit anderen Versen: Vers 1 + 2 des Stollens soll dem 1. Verse des Abgesanges entsprechen und also ein daktylischer Vers von vier Hebungen sein, Vers 3 + 4 des Stollens sowie 4 + 5 des Abgesanges seien dann als fünffüssige jambische Verse aufzufassen wegen der ursprünglichen Identität dieser Versart mit dem viertaktigen daktylischen Verse. Die zweite dieser Annahmen beruht also auf der Richtigkeit der ersteren und stützt dieselbe zugleich.

Nun entsprechen Vers 1 + 2 des Stollens aber nicht dem 1., sondern den 2. + 3. Versen des Abgesanges d. h. der Stollen kehrt seiner metrischen Form nach im Zusammenhange am Schluss des Abgesanges wieder, wie in den meisten Liedern des Dichters[2]), und der erste Vers des Abgesanges

1) Hezbolt von Wîzensê hat den Hiatus durchaus vermieden.

2) In II. III. IV. V. VI., nur in VII. ist der Vers, welcher im Abgesang als demselben charakteristisch zu dem wiederkehrenden Stollen hinzutritt, zwischen den 1. u. 2. Vers desselben geschoben.

ist das charakteristische Merkmal, welches denselben vom Aufgesange unterscheidet. Und der Charakter der 3. + 4. = 7. + 8. = 12. + 13. Verse unterstützt nicht Bartschs Auffassung der 1. + 2. = 5. + 6. = 10. + 11. Verse, sondern hindert sie. Denn während sie, wie gesagt, in diesen unter der Annahme von Vertretung des Daktylus durch Trochäus, deren Häufigkeit allerdings auffallen müsste, noch möglich wäre, beweist das Fehlen des Auftaktes im 4. u. 8. Verse der 3. Strophe, dass diese Verse mit dem vorhergehenden auf keinen Fall zn einer rhythmischen Einheit zu verbinden sind, und danach würden wir, wenn wir die 1. + 2. = 5. + 6. = 10. + 11. Verse mit Bartsch zu je einem Verse zusammenfassten, eine weit weniger symmetrisch gebaute Strophe erhalten, als wenn wir, wie es mein Schema darstellt und wie es das Schwanken im Auftakte verlangt, alle Verse selbständig nehmen.

Dass Vers 1 : 5 : 10 daktylisch aufzufassen sind, beweist 2, 1, für Vers 2 : 6 : 11 beweisen diesen Rhythmus 1, 2. 3, 6, für Vers 3 : 7 : 12 die Rücksicht auf Symmetrie im Bau der Strophe und die Analogie der Lieder VI und VII, für Vers 4 : 8 : 13 endlich ergiebt sich der jambische Rhythmus aus 1, 4. 8. 2, 4. 8. 13. 3, 13.

Der Auftakt steht dann also unregelmässig 1, 2. 3, 6 und fehlt 3, 4. 8.

1, 3 ist *wær* überliefert und von Bartsch richtig hergestellt.

Im VIII. Liede kehrt überhaupt nur der zweite Vers des Stollens im Abgesang wieder, denn die vorletzte Zeile desselben hat nur drei Hebungen, wie die entsprechende Anfangszeile. 22, 7 ist wie 23, 7 *daz stêt alsam ëz sprëche* zu schreiben, der Schreiber von C hat hier, wie so oft, reinen Reim auf 22, 5 *rëchen* herstellen wollen, aber der Dichter gebraucht seiner heimischen Mundart entsprechend den Infinitiv vielfach ohne *n* (vgl. Ms. H. 4, 317 Anm. 5). 24, 7. 8 verstehe ich in der überlieferten Gestalt nicht, *an si* im 7. Verse ist zu streichen, wodurch der Vers zugleich die drei Hebungen bekommt:

swie vil ich daz getrîbe,
so sîz doch dër schœne glanz

d. h. „so viel ich es (nämlich das Umarmen edler Frauen) auch noch treibe, so sei es doch immer der Schöne Glanz“ (nämlich das Objekt der Umarmungen).

1, 13 ist um eine Silbe zu kurz, denn eine Betonung wie *ich würdé* findet sich sonst nicht bei Hezbolt. v. d. Hagen und nach ihm Bartsch ergänzen *wol,* natürlich kann von Sicherheit hier nicht die Rede sein.[3])

In dem daktylischen Anfangsverse des Abgesanges der beiden ersten Strophen ist die weibliche Cäsur im 2. Fusse genau beobachtet, deshalb und weil wir bei völlig entwickeltem daktylischem Rhythmus des Zehnsilblers die Beobachtung dieser Cäsur bisher überall gefunden haben, scheint mir in 3, 9 *gégen ir ist zé ringe dër Kriechen gólt* eine Umstellung nötig zu sein[4]): *gein ir ze ringe ist dër Kriechen gólt.* Der Hiatus[5]) kann hier nicht stören im Verseinschnitte, der hier um so schärfer ist, da durch denselben der Vers in die zwei Hälften zerfällt, welche selbständig gesetzt den Hauptvers der Strophe bilden.

Ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus in den auftaktlosen zweitaktigen Versen

nach dem Wortaccent nur 1, 2. 2, 1,
nach dem Satzaccent 1, 1. 11[6]),

in der ersten Hälfte der viertaktigen nirgends, in der zweiten dagegen 1, 9. 2, 9, auch das ein Beweis, dass Bartschs Zusammenfassen von je zwei Versen nicht richtig ist (vgl. auch Hezbolt v. Wîzensê VI. VII im Gegensatz z. B. zu Heinrich v. Veldegge 62, 25 [§ 35]).

§ 151.

Bei

Heinrich v. Morungen
129, 14 (vgl. § 92.)

ist der vereinzelte daktylische Vers von vier Hebungen, wie die Vergleichung mit dem Aufgesang und die Analogie anderer Lieder beweist, nur als Versikel eines Langverses von gemischtem Rhythmus anzusehen.

---

3) Vgl. 13, 11 und dazu § 148 Anm. 2.
4) Vgl. 5, 10 + 11 (§ 134).
5) Vgl. Anm. 1.
6) Vgl. § 128.

§ 152.

Der daktylische Vers von zwei Hebungen,

den wir schon in den beiden letzten Tönen neben den Versen im trochäischen Rhythmus vorherrschen sahen, erscheint nun auch allein in dieser Verbindung und zwar am häufigsten von allen daktylischen Versen.

§ 153.

Lieder von ungenannten Dichtern in Ms. H.

LXXII.

4	a
$\smile\underline{2}\smile$	b
4	a
$\smile\underline{2}\smile$	b
4	a
$\smile\underline{2}\smile$	b
4	a
$\smile\underline{2}\smile$	b.

Wenigstens weist Vers 4 der Wortaccent und Vers 6. 8 der Satzaccent auf daktylischen Rhythmus des kürzeren Verses.[1]) Eine sichere Entscheidung über das Metrum ist natürlich bei einer vereinzelten Strophe nicht möglich.[2])

§ 154.

Gotfried v. Neifen.

24, 35 (nach Haupts Ausgabe).

$\underline{2}\smile$	$\smile 3$	ab
$3\smile$	$\smile 3$	ab
$3\smile$	$\smile 3\smile$	aa
$\smile\underline{2}$		c

---

1) Vgl. § 128.

2) Ebenso gut können die klingend ausgehenden Verse mit drei trochäischen Hebungen gelesen werden, wenn man im 4. Verse die Betonung *dër hërzé,* wie sie ja an dieser Versstelle öfter vorkommt, zugiebt. Dafür scheint auch die häufige Verbindung des stumpfen Verses von vier und des klingenden von drei Hebungen zu sprechen (doch vgl. § 177).

2⏑	⏑3	ab
3⏑	⏑3	ab
3⏑	⏑3⏑	aa
⏑2		c
2⏑	⏑3	ce
2⏑	⏑3	de
3⏑	⏑3	de
3⏑	⏑3⏑	dd
⏑2		e.

Was zunächst den Rhythmus der einzelnen Reimzeilen betrifft, so lassen sich alle jambisch resp. trochäisch lesen ausser 27, 5, denn die Hs. hat hier: *nu trœste mich bâz; du,* das Haupt ergänzt, um den trochäischen Rhythmus herzustellen, ist nicht nur überflüssig, sondern sogar störend beim Imperativ. Der Vers ist also daktylisch. Von den entsprechenden Versen haben 25, 28 und 26, 36 bei trochäischer Auffassung sehr unlogische Betonung:

mîn trôst án ir lît
diu Minne únde ir hâz,

während bei daktylischer Auffassung die Betonung logisch richtig wird:

mîn trôst an ir lît
diu Minne unde ir hâz.

25, 5. 12. 26, 13. 20 lassen sich sowohl trochäisch als daktylisch lesen, ebenso 25, 35, wenn man das *e* von *wære* apokopiert.[1]) Danach ist der Schlussvers der Stollen daktylisch.

25, 15. 38 haben bei trochäischer Auffassung drei, die entsprechenden 26, 23. 27, 8 nur zwei Hebungen, Uebereinstimmung lässt sich nur bei daktylischer Auffassung herstellen:

25, 38 *dërst zaller stúnde*[2])
26, 23 *wër hât gelêret*

---

1) Vgl. 26, 17 *wær'* Hs., ebenso 27, 28.
2) Vgl. 48, 32 *dërst* Haupt für *dër ist* C.

27, 8 *sît daz ich brinne*

25, 15 *du müost uns ab lâzen.*[3])

Noch wahrscheinlicher wird der daktylische Rhythmus für diese Verse dadurch, dass er offenbar auch den Versen 25, 13. 36. 26, 21. 27, 6, die auf jene reimen, zukommt. 27, 6 ist er der natürliche Rhythmus: *lieplîchiu Minne,* 25, 36 verlangte der jambische Rhythmus unlogische Betonung: *kus vón ir múnde,* und den beiden andern Versen ist der daktylische Rhythmus so gemäss, wie der jambische.

Dem Schlussverse der Stollen ist, wie überhaupt bei den Minnesängern des 13. Jahrhunderts, so auch bei Gotfried v. Neifen meist der Schlussvers des Abgesanges metrisch gleich, man muss deshalb auch in diesem Liede versuchen, denselben daktylisch zu lesen. 26, 29. 27, 14 geht das ohne Anstoss[4]), 25, 21, wenn man *fröuwent* in *fröunt* zusammenzieht[5]), 26, 6, wenn man *e* von *diuhte* apokopiert: *so diuht' si mich güot.*[6])

Damit sind alle zweimal gehobenen Verse daktylisch gestaltet ausser den Anfangsversen der Stollen. Da dieselben sich alle ebenso gut daktylisch als jambisch lesen lassen, so wird die Analogie der übrigen zweitaktigen Verse und die Rücksicht auf die Symmetrie im Bau der Strophe für den ersteren Rhythmus entscheiden.

Für die Gruppierung und teilweise Zusammenfassung der Verse, wie sie das obige Schema darstellt, sprechen folgende Gründe:

---

3) Vgl. 28, 26. 51, 32 *ab* Haupt für *aber* C. Für den unregelmässigen Auftakt vgl. z. B. das 1. Lied, in dem er unregelmässig steht 4, 18. 22 und fehlt 3, 26. 4, 26.

4) 27, 14 kommt dadurch auch das *jâ* zu der Geltung, die es dem Sinne nach hat.

5) Dasselbe thut Haupt mit Recht 4, 28. 50, 13 und sonst ist überall die zusammengezogene Form überliefert.

6) Vgl. 12, 27 *êrst* Hs. im Vergleich zu 20, 24 *êrste* Hs., 29, 33. 36, 8 *tœt'* Hs. Ausserdem ist 22, 30 zu schreiben: *man müest' mich iemer frœlich sêhen.* Haupt bringt den Vers auf fünf Hebungen durch *iemêre* für *iemer* Hs. verleitet durch 22, 20, aber 22, 17. 27. 37. 23, 3 haben vier Hebungen mit Auftakt, deshalb ist auch 22, 20 *ân'* für *âne* Hs. zu setzen. Auch 39, 25 kann man wohl im Anschluss an die Hs. *wurd'* schreiben, denn die Apokope, die Haupt dem Dichter nicht zutrauen möchte, wird erleichtert durch das folgende *d.*

1. für die Zusammenfassung von Vers 1 + 2. 8 + 9. 15 + 16. 17 + 18 die Neigung des daktylischen Verses von zwei Hebungen sich mit dem trochäischen von drei Hebungen zu einem Langverse zu verbinden [7]) und die Vorliebe Gotfrieds v. Neifen für inneren Reim [8]),

2. für die Zusammenfassung von Vers 3 + 4. 5 + 6. 10 + 11. 12 + 13. 19 + 20. 21 + 22 dann ausser dem letzten der unter 1. angegebenen Gründe die Rücksicht auf die Symmetrie des Strophenbaues,

3. für die Auffassung des letzten kurzen daktylischen Satzes in jedem der drei Teile der Strophe als eines selbständigen Verses der Umstand, dass ihm unter den zwölf Malen, die er vorkommt, neunmal eine starke Interpunktion vorausgeht, er also auch rücksichtlich des Sinnes nachklappt.

Von den daktylischen Versen haben, wie schon die obigen Untersuchungen ergeben, den Rhythmus ausgeprägt nur:

nach dem Wortaccente 27, 5. 6,

nach dem Satzaccente 24, 35. 25, 5. 12. 15. 21. 28. 29. 36. 26, 6. 13. 14. 29. 36. 27, 14,

also von den 16 auftaktlosen nur 6, dagegen von den 12 mit Auftakt 10 (vgl. §§ 128. 173).

§ 155.
Ulrich v. Liehtenstein
VI.

Vgl. § 107. Dieser Ton hat Aehnlichkeit mit denen Gotfrieds v. Neifen 24, 35 f. und 37, 2 f. Hier findet sich also

7) Vgl. die Zusammenstellung § 173.

8) Zu den Fällen, die Haupt in seiner Ausgabe kenntlich gemacht und die Bartsch Germ. XII noch hinzugefügt hat, scheinen mir noch folgende zu kommen: 3, 1 ff. Vers 3 + 4. 7 + *8* (dann gleich dem Schlussverse der Strophe), 7, 15 ff. Vers 1 + 2. 4 + 5 (dann = Vers 8 mit Differenz von einem Fusse, vgl. 8, 23 f. Vers 1 = 3 : 7, 27, 15 f. Vers 1 = 4 : 8, 31, 27 f. Vers 1 + 2 = 3 + 4 : 6, 32, 14 f. Vers 4 = 8 : 14, 33, 33 f. Vers 3 = 6 : 10, 35, 17 f. Vers 2 = 4 : 8, 38, 26 f. Vers 2 = 5 : 8. Vers 3 = 6 : 9, 42, 35 f. Vers 2 = 5 : 8.), 11, 34 ff. Vers 1 + 2. 3 + 4 (dann = V. 6 + 7. 12, 4 vielleicht *gedien*[*e*]*t* [vgl. 11, 17] *al*[*le*]*s*), 22, 15 ff. Vers 8 + 9 (dann = Vers 2. 5), 27, 15 ff. Vers 1 + 2. 4 + 5 (dann = V. 8 + 9 mit Differenz von einem Fusse, vgl. oben), 28, 18 ff. Vers 1 + 2 + 3. 4 + 5 + 6 = 9 + 10 + 11, 31, 27 ff. Vers 1 + 2. 3 + 4 (dann = Schlussvers mit Differenz von einem Fusse, vgl. oben), 52, 7 ff. Vers 2 + 3. 5 + 6 (dann = Schlussvers).

neben der völligen Entwickelung des daktylischen Rhythmus, die schon durch seine bewusste Verbindung mit dem trochäischen bewiesen wird, noch ein Rest der alten Silbenzählung und das ist bezeichnend für die eigentümliche Stellung Ulrichs v. Liehtenstein in der Geschichte des daktylischen Rhythmus (vgl. § 146.).

§ 156.

Complicierter ist der Ton von

Marner
II.
Strauch S. 83.

◡2◡			a
2◡		2	ab
◡2◡		2◡	ce
3			d
◡2◡			e
2◡		2	eb
◡2◡		2◡	ff
3			d
◡2		◡◡2◡	gh
◡2		◡◡2◡	gh
2◡	◡2◡	1◡	iik
2◡		◡3	kl
◡3			l.

Zunächst müssen wir den Rhythmus der einzelnen Versikel untersuchen.

Vers 1 = 7. 2 = 8 liest schon v. d. Hagen mit Recht daktylisch.

22 der Hiatus[1]) *diu réde ein ritter* ist von Strauch beseitigt, indem er *einen* schreibt.

---

1) Die verhältnismässig grosse Zahl von Hiatusfällen, die Strauch S. 67 aufführt, scheint mir doch zu beschränken. Zunächst XIV, 91. XV, 305 haben Hiatus nur, wenn man sie mit Auftakt liest, die Verse haben aber in den übrigen Strophen meist keinen Auftakt. Die unlogische Betonung *dáz rîche͡ ist* und *wie süeze͡ ist* kann nicht auf-

Unlogische Betonung haben wir 2. 29. 44, sie kann aber, wie schon oft gesagt, in diesen kurzen Versen nicht auffallen.

---

fallen bei einem Dichter, welcher sogar gegen den Wortaccent vielfach sündigt (vgl. Anm. 2). XV, 269 hat nur dann Hiatus, wenn man von *sibende* die beiden ersten Silben verschleift, man kann aber ebenso gut betonen: *sibendé*, vgl. XIV, 18a, 9 nach der Ueberlieferung: *da mite wir kristen lëbendic und tôte süln genësen.* V, 6 ist der Hiatus erst durch Strauchs Aenderung der Ueberlieferung entstanden, der Vers ist nach der Ueberlieferung und ohne Hiatus gelesen um eine Silbe zu kurz. Anstatt wie Strauch ihn noch mehr zu verkürzen, muss man versuchen, die fehlende Silbe zu ergänzen; ich vermisse eine Partikel des Gegensatzes, also vielleicht: *só bistú der wërden minne liebes âne und eine.* (V, 33, von Strauch selbst S. 67 nicht mit aufgeführt, ist überliefert *wan des ielich*, das ist doch wohl zu lesen: *wan daz ielich*, d. h. „nur dass jede Farbe glänzender ist u. s. w." Das entspricht auch dem Inhalte der Strophe, wie ihn Strauch S. 44 angiebt, während ich sein *wande* nicht verstehe).

Unter den anderen Fällen von Hiatus, die Strauch anführt, lassen sich sehr leicht beseitigen XV, 175 durch *unde*, XIV, 72 durch Umstellung *sich an* (syntaktisch nicht auffällig, vgl. Vers 68, und zu der Umstellung vgl. z. B. Vers 131. 137. 141), VIII, 30 durch *hiuwer* für *hiure* (vgl. Neidh. 62, 13 *hiure* C, wo unser VIII. Lied allein überliefert ist, *hiuwer* R c).

Der Hiatus in XV, 145. 160 findet statt zwischen der Senkung des dritten und der Hebung des vierten Fusses. Nun scheint aber der Dichter das Bedürfnis gehabt zu haben (vgl. Strauch S. 62), den langen Vers von 8 Hebungen in zwei Hälften zu zerlegen, deren erste mit der vierten Hebung stumpf oder mit der Senkung des dritten Fusses klingend schloss, denn unter den 135 derartigen Versen haben 71 gerade an diesen Stellen auch dem Sinne nach einen Einschnitt. Der Hiatus an dieser Stelle wurde deshalb weniger empfunden. (Aehnlich haben unter den 96 Versen von 7 Hebungen im XIV. Tone 42 an derselben Stelle einen Einschnitt dem Sinne nach. Vgl. auch unten u. Anm. 3).

Von den 17 Fällen von Hiatus, die Strauch anführt, bleiben nun noch 8 übrig. Von denselben gehören 5, also mehr als die Hälfte dem XII. Tone an. Strauch S. 68 macht auf dieses Verhältnis schon aufmerksam. Ich glaube, es erklärt sich daraus, dass dem Dichter dieser Ton, den er dem Stolle entlehnt hatte, mehr Schwierigkeiten bereitete, als die, welche er selbst erfunden hatte. Dazu stimmt auch, dass er, wie mir wenigstens scheint, dem Prinzip der Silbenzählung in diesem Tone mehr Recht eingeräumt hat, als in den anderen Tönen (Vgl. Anm. 2). Uebrigens fällt in den siebenmal gehobenen Versen XII, 2 u. 17 der Hiatus wieder zwischen die Senkung des dritten und die Hebung des vierten Fusses, und dass für diese Verse dasselbe

Der Rest der Stollen hat trochäischen Rhythmus. 53 braucht man wohl nicht mit Strauch die Umstellung vorzunehmen, die übrigens ihre Analogien hätte beim Marner (vgl. unten Anm. 1 zu XIV, 72), sondern kann *e* synkopieren: *pfands iht muote* (vgl. Strauch S. 68).

Vers 1 = 3 des Abgesanges sind jambisch, aber für Vers 2 = 4 nimmt Strauch dies gegen v. d. Hagen mit Unrecht an. Wir hätten dann, wenn wir uns nicht seinen Umstellungen anschliessen wollten, gerade in diesen Versen drei Fälle von Verletzung des Wortaccentes[2]): 14 *wahtér,*

---

gilt, wie für die gleichartigen in XIV, beweist die Erscheinung, dass von den 18 Versen bei Marner 8, von den 192 Versen im gleichen Tone Stolles 94 dem Sinne nach einen Einschnitt an der betreffenden Stelle haben. XII, 4. 5. 34 könnte man anstatt Hiatus auch unregelmässiges Fehlen des Auftaktes annehmen, aber die Häufigkeit der Fälle macht eine derartige Beseitigung misslich.

Danach bleiben von den Fällen, die Strauch anführt, nur drei übrig, in welchen wir wirklich störenden und sicheren Hiatus haben. Davon kann XI, 5 *beide ármen* auch nicht auffallen, denn nach *beide* ward der Hiatus kaum unangenehm empfunden, man machte danach wohl unwillkürlich eine kleine Pause, vgl. Ms. F. 85, 26 *beide ûzerhálp und ínne* (§ 60 Anm. 1). Ob nun in den zwei restierenden Fällen I, 39. XIV, 126 (denn von XV, 19 f, 12. 19 h, 11, die auch Strauch nicht mit verzeichnet, muss man wegen der unsicheren Ueberlieferung in t absehen) der Hiatus zu beseitigen ist (I, 39 nach VIII, 30 *alsame,* XIV, 126 *uns unser*) oder nicht, lässt sich nicht entscheiden. Jedenfalls steht fest, dass der Marner sich den Hiatus nur in sehr beschränktem Umfange und nie zwischen unbetontem *e* und *ei* erlaubt hat.

Was *en*, das Strauch im 22. Verse unseres Liedes ergänzt hat, betrifft, so fällt es nicht selten fort in C, vgl. 35 : 36 *schîn* : *vogellîn* Hs. für *schînen* : *vogellînen* (35 ist wohl zu lesen: *dës morgens schînen,* die Verderbnis in C ist eben dadurch entstanden, dass dem Schreiber *schînen* als Substantiv nicht gegenwärtig war, oder *daz morgenschînen* = *dën morgenschîn*? *das,* wie so häufig, für *daz*?).

2) Allerdings erlaubt sich der Marner öfter eine solche. Zu den Fällen, die Strauch S. 66 ff. aufführt, kommen noch:

a) in den Liedern: V, 12 *meié* im ersten Fusse, wo Strauch Fehlen des Auftaktes annimmt (S. 66) und dann Verschleifung von *-e die* in der Senkung.

V, 17 *tröschél* auch im ersten Fusse, wo Strauch umstellt und dann noch *e* von *lërche* apokopieren muss. Wer Vers 16 *dœnét* zugiebt, darf doch kaum *meié* und *tröschél* an derselben Versstelle durch Annahme anderer Unregelmässigkeiten beseitigen.

16 *slâfé,* 58 *truogén.* Fassen wir dagegen die Verse mit v. d. Hagen daktylisch und zwar mit zweisilbigem Auftakte, so haben wir nur die eine ungenaue Betonung 37 *dien kleinén vogellínen* und noch dazu am Anfange des Versikels, denn *vogellínen* im Reime kann nicht auffallen, vgl. I, 1 *ámeiz,* XIV, 228 *tierlín,* und ausserdem müssen wir Vers 35 das *e* von *sëhe* apokopieren (vgl. Strauch S. 68), wenn man nicht lesen will: *ër sëhéz morgenschínen* (vgl. unten Anm. 1 am Schluss).

---

b) in den Sprüchen:

XIII, 31 *von dër liebé so wárt versüent dër álte zórn.* Strauch konjiciert hier: *von díner liebe* [*so*] *wárt.* Aber abgesehen davon, dass diese Aenderung eine ziemlich starke wäre, scheint sie mir auch nicht dem Gedanken zu entsprechen; nicht Marias Liebe war der Ursprung der Erlösung, sondern die Liebe Gottes zur Maria, aus welcher die menschliche Geburt Christi hervorging.

XIV im ersten Fusse Vers 149. 177 *manéger* (in diesem Verse fehlt der Auftakt sicher nur 229, denn Vers 5 ist in Dtatb *diu rôse* überliefert), in anderen Füssen 164 *in einér wüestúnge* (Vers 4 = 8 = 16 findet sich sicher Auftakt nur 184. 260, denn 180. 192 ist er erst durch Aenderung der Ueberlieferung entstanden, 208 ist vielleicht *wanz,* 232 *diém* zu schreiben und 18 e, 16 ist nur in t überliefert, vielleicht *klein*[*e*]*z,* vgl. XIV, 231 *ieglîchz* Hs.), 176 *dín wîsheit got hérre ob áller wísheit wërden liez* (Strauch ergänzt *die* und streicht *got.* Aber wir haben hier ein ἀπὸ κοινοῦ, *durzelst* und *wërden liez* haben dasselbe Objekt), 198 *niemán,* 210 *únd woltén ein künic wéln* (vgl. Germ. XII, 143).

XV im ersten Fusse 304 *templeise,* 19 f, 6 *sînén* (Strauch ergänzt *dën* und schreibt *gwalt.* Immer wenn man zur Herstellung eines regelrechten Verses ebenso viel streichen wie ergänzen muss, ist die Sache verdächtig), im Innern des Verses 120 *dúr dînén tôt hilf* (Strauch ergänzt *du,* das aber stört beim Imperativ, und der Auftakt fehlt öfter in diesem Verse), 278 *schatzé verschónt* (nur in 4 der entsprechenden Verse fehlt der Auftakt).

XII, 10 im ersten Fusse *Kristés lop dáz ëz* (Strauch zieht *daz ëz* in *deiz* zusammen und nimmt dann Fehlen des Auftaktes an), im ersten und zweiten Fusse V. 2 *allér heilégen froúwe* (Strauch nimmt wieder Fehlen des Auftaktes und Silbenverschleifung [*egen*] in der Senkung an).

Alle diese Fälle vermögen aber nicht den Anstoss zu heben, den die drei Verletzungen des Wortaccentes in den sich entsprechenden Versen des II. Liedes bei jambischer Auffassung derselben geben würden, zumal in einem Liede, denn die meisten und schwersten Fälle der Verletzung des Wortaccentes finden sich in den Sprüchen.

Vers 5—7 des Abgesanges fassen v. d. Hagen und Strauch daktylisch, den 6. Vers wenigstens in seinem ersten Teile, aber ich möchte diesen mit Rücksicht auf den symmetrischen Bau der Strophe, auf den ich sogleich zu sprechen komme, jambisch lesen, dem nichts im Wege steht.

Die beiden letzten Reimzeilen der Strophe sind ebenfalls jambisch.

Für die Gruppierung und teilweise Zusammenfassung der kurzen Verse, wie sie das Schema darstellt, sprechen folgende Gründe:

1. für Zusammenfassung von Vers 1 u. 2. 3 u. 4 des Abgesanges der zweisilbige Auftakt der zweiten Verse,

2. für Zusammenfassung von Vers 7 u. 8 des Abgesanges die Neigung des zweitaktigen daktylischen Verses, sich mit dem jambischen von drei Hebungen zu verbinden (vgl. zu Neifen 25, 34 § 154 Anm. 7),

3. für Zusammenfassung von Vers 5 + 6 des Abgesanges dann die Analogie des folgenden Verses,

4. für Zusammenfassung von Vers 2 u. 3. 4 u. 5 jedes Stollens die Rücksicht auf die Symmetrie der Strophe, deren Verse ohne diese Zusammenfassung im Auf- und Abgesange an Länge sehr verschieden sein würden[3]) (vgl. auch § 182).

---

3) Marners Strophen sind alle sehr symmetrisch und künstlich gebaut (vgl. Strauch S. 59). Es haben deshalb schon v. d. Hagen und Bartsch mit Recht vielfach inneren Reim angenommen. Nach meiner Meinung verlangt die Rücksicht auf die Symmetrie des Strophenbaues noch in folgenden Fällen Annahme eines solchen:

VII, Vers 1 + 2. 4 + 5. 10 + 11. Dann schliessen alle Verse des Aufgesanges und der Schlussvers des Abgesanges mit einem Versikel von zwei Hebungen, das erste Versikel derselben hat bald stumpfen bald klingenden Ausgang (Bartsch, Germ. XXII, 96 verwirft mit Recht den anapästischen Ausgang, den Strauch für die Schlusszeile des Stollens annimmt, verbindet aber nicht Vers 1 u. 2 des Stollens. Eine Analogie zu Vers 3 = 6 bieten X Vers 2 = 4 = 7).

VIII, vgl. § 186.

XI, Vers 13 u. 14. 15 u. 16 (die ersten beiden sind dann = Vers 12, die beiden letzten = dem Hauptverse der Strophe).

XV, Vers 1 + 2. 3 + 4 jedes Stollens aus demselben Grunde, aus welchem Bartsch (Germ. XII, 143) in XIV die ersten beiden Zeilen des Stollens in eine zusammenziehen will. Die Verse von 7 u. 8

Der daktylische Rhythmus ist ausgeprägt:

dem Wortaccente nach Vers 8. 14. 16. 23. 38. 43. 61,

dem Satzaccente nach Vers 1. 7. 22. 28. 49. 50. 60,

die Mehrzahl von diesen hat einfachen oder doppelten Auftakt, entspricht also, sicher wenigstens im letzteren Falle, nicht der ersten, sondern der zweiten Hälfte eines Zehnsilblers (vgl. §§ 128. 173).

Hebungen, welche wir in unserem Falle dadurch erhalten, unterscheiden sich, wie in XIV, von den sonstigen 7 u. 8mal gehobenen Versen der Strophe nach der Bemerkung in Anm. 1 nur durch den Reim in der Cäsur. Auffallend sind nun aber noch für Marner's Kunst die kurzen Verse 13. 16. 17 zwischen den übrigen langen. Vers 16 ist wohl mit Vers 15 zu einem Verse von 9 Hebungen zu verbinden (denn Vers 196 darf man wohl zur Herstellung des Auftaktes *diu* ergänzen). Vers 12 + 13 ergeben aber auch einen Vers von 9 Hebungen. Allerdings fehlt Vers 93. 173 der Auftakt, doch ich glaube kaum, dass diese zwei Fälle gegen die Analogie der andern Verse, welche für Zusammenfassung von Vers 12 + 13 spricht, in Betracht kommen können (vgl. Germ. XII, 143); bei einem so komplicierten Ton, wie er in XV, besonders im Abgesange vorliegt, sind Versehen des Dichters sowohl wie der Schreiber sehr erklärlich (vgl. Strauch S. 62).

Wir bekommen erst damit eine völlig symmetrisch gebaute Strophe:

◡4	◡3	ab = 7
◡4	◡4	ab = 8
8		c = 8
◡4	◡3	ab = 7
◡4	◡4	ab = 8
8		c = 8
7		d = 7
◡6	◡3	de = 9
◡8		e = 8
◡7	◡2	ff = 9
3		f = 3
◡4		f = 4
◡8		f = 8
◡8		c = 8.

Die beiden kurzen Verse zwischen lauter bedeutend längeren vor der Wiederholung der beiden Schlussverse des Stollens im Abgesange finden ihre Analogie in IV (§ 189) und VI und wahrscheinlich auch in V (vgl. § 161) und VIII (vgl. § 186).

§ 157.

Wizlâv.

Lied XIII (bei Ettmüller).

2◡		a
4		b
3◡		c
2◡		a
4		b
3◡		c
6 Silben		d
4		b
3◡	◡1◡	e
2◡		d
4		b
3◡	◡1◡	e.

Am Schlusse kekrt auch nach der Melodie, die uns hier erhalten ist, der Stollen mit einer kleinen Variation im letzten Verse wieder. Diese Variation findet sich im Texte nach der Ueberlieferung auch Vers 15, aber die Form *bluote* ist sonst nicht belegt (vgl. Ettm. zu Lied X, 7), die richtige Form ist *blôt*. Ettmüller — und ihm schliesst sich Bartsch an — ändert sehr stark: *wen de mei kan bringen.* Ich möchte im näheren Anschluss an die Ueberlieferung schreiben: *wen's*[1] *meijen blôt kan bringen.* Wir behalten als unregelmässig dann nur den Auftakt.[2])

Vers 7 fasst Ettmüller = 1. 4. 10, muss aber beidemal das überlieferte *twinghet* synkopieren. Ausserdem ist die Melodie (Ms. H. IV) für diesen Vers eine ganz andere, als für Vers 1. 4. 10, hat sechs volle Töne, also haben wir, da sich übereinstimmender Rhythmus für beide Verse nicht herstellen lässt, Silbenzählung. Bei diesem Dichter, der erst

1) Anlehnung des Artikels ist nd. viel gebräuchlicher, als hd., ähnlich ist sie vielleicht Lied XII, 2 vorzunehmen, um den unregelmässigen Auftakt zu beseitigen *untfât's liehten meijen scîn* (vgl. Spr. X, 2 *untfênc*).

2) Vgl. L. IV, 1. IX, 9.

1305 starb, ist an Nachahmung des romanischen Sechssilblers natürlich nicht zu denken, sondern es verrät sich in diesem Verse wieder der Uebergang zum Meistergesang, wie wir ihn schon öfter bei diesen späteren Minnesängern beobachtet haben. Dass sich die Erscheinung auf diesen einen Vers des Liedes beschränkt, muss seinen Grund in dem Charakter der Melodie gehabt haben.

In den daktylischen Versen ist hier der Rhythmus scharf ausgeprägt ausser Vers 10.[3])

§ 158.

Wie wir bei Heinrich v. Morungen 129, 14 und Hezbolt v. Wîzensê I neben den zweitaktigen daktylischen und den trochäischen Versen einen vereinzelten daktylischen Vers von vier Hebungen fanden (§§ 150. 151), so finden wir in derselben Verbindung einen vereinzelten

dreimal gehobenen daktylischen Vers

bei **Bûwenburc**

VI.

Ms. H. 2, 262b.

◡6◡		a
7◡		a
$\underline{2}$◡	$\underline{2}$◡	bb
5◡		c
◡6◡		d
7◡		d
$\underline{2}$◡	$\underline{2}$◡	ee
5◡		c
$\underline{2}$◡	$\underline{3}$◡	cf
4		g
4		g
$\underline{2}$◡	$\underline{2}$◡	ii
5◡		f.

3) Vgl. zu Burk. v. Hôhenvels § 130 Anm. 1.

Vers 3. 4. 8. 9. 15. 16 lassen sich alle und 16, 4. 9. 18, 8 nur daktylisch lesen, folglich ist dieser Rhythmus anzunehmen.[1]) 18, 4 *vrîjen elliu* mit Silbenverschleifung auf der Hebung.

Vers 11. 12 sind ebenfalls daktylisch[1]), denn 16, 11. 12. 17, 12 lassen sich nur so lesen. 18, 12 erklärt v. d. Hagen mit Recht für unverständlich. Die Stelle muss verderbt sein. Sie muss, meine ich, dem Zusammenhange nach einen Gedanken enthalten haben wie: „doch will ich verkünden, wie man erfahre, wer den Zorn der Minne errege.“ Ich glaube das Reimwort ist *ande,* das der Schreiber wegen seiner Seltenheit nicht verstand, und die Stelle lautete: *wëlr ir ande.*[2])

Die übrigen Verse haben trochäischen Rhythmus, aber 16, 7 haben wir gar keinen Rhythmus und 18, 10 die Betonung *solichen,* denn zu ändern ist bedenklich, weil in beiden Fällen der Sinn keinen Anlass dazu bietet und die Zahl der Silben stimmt.[3])

17, 1. Auftakt fehlt.[4])

18, 6 ist überladen und giebt auch keinen vernünftigen Sinn. v. d. Hagen streicht *gestœten,* aber wie sollte dieses fälschlich in den Text geraten sein? Ausserdem hätte dann

---

1) Vgl. Ms. H. 4, 540[b] Anm., wo es VI statt IV heissen muss.

2) *ande* ist dann entweder als Adjektiv resp. Substantiv (vgl. Lexer 1, 55) aufzufassen und *sî* zu ergänzen oder als Verbum mit Dativ der Person (*anden* = kränken überhaupt nur einmal belegt, vgl. Lex. 1, 55, da allerdings mit Accusativ der Person).

3) 18, 10 findet seine Analogie in 1, 2 *rîlich* (vgl. § 188) und 14, 5 *únd möhtén* (vgl. § 187), rein nach dem Principe der Silbenzählung, wie 16, 7, sind gebaut die beiden ersten Verse des Abgesanges im II. Liede, denn während die übrigen Verse desselben sich alle ohne Anstoss trochäisch lesen lassen ausser 5, 8, wo die Apokope *vürht'* durch das folgende *d* sehr erleichtert wird, widerstehen jene beiden Verse hartnäckig allen Versuchen, sie nach irgend einem Rhythmus übereinstimmend zu gestalten. 4, 6. 5, 5 haben allerdings eine Silbe mehr, als die vier andern Verse, aber man darf woh 4, 6 *hilf*[*e*]*t* (vgl. 10, 5, wo das Metrum *gedenk*[*e*]*t* verlangt) oder *überwind*[*e*]*n ein* schreiben und 5, 5 *an dëm* in *am* zusammenziehen (vgl. 14, 2 *zuom* Hs.).

4) Ebenso 10, 1. 3, denn der Hiatus *sólte iemer* stände allein bei diesem Dichter.

der Vers auch keinen Auftakt, und der Dichter behandelt denselben ziemlich genau. Der Vers 18, 7 setzt für 18, 6 den Gedanken voraus: „wer soll den Sinn der Frauen redlicher oder beständiger Minne gegenüber gütig stimmen?“ Ich glaube danach, es ist zu lesen: *wër soll dann wîbes muot gen stæter minne güeten*? Die Verderbnis beruht auf einem Missverständnis oder einer Nachlässigkeit des Schreibers, wie sie gerade dieses Dichters Lieder so zahlreich aufweisen. Vielleicht sprang er von *muot* auf *gegen* über, bemerkte sein Versehen, als er *ge-* geschrieben hatte, holte dann *stæter* nach und vergass, das *ge-* zu streichen.

18, 14 *dërst.*[5])

Die daktylischen Verse paarweise zusammenzufassen, obwohl der daktylische Rhythmus des Verses, der so entsteht, im Einschnitt unterbrochen wird, bestimmt mich die Rücksicht auf die Symmetrie im Strophenbau und die Art, in welcher Bûwenburc selbst in den übrigen Liedern dieselbe geübt hat.[6]) Er verbindet nirgends Verse von so verschiedener Länge in einer Strophe, wie sich das in unserem Liede ergeben würde, wollte man die kurzen daktylischen Verse als selbständig auffassen, in vier unter seinen sechs Liedern (I.[7]) II. IV. V) wechseln sogar nur Verse von vier und fünf Hebungen in der Strophe.

---

5) Der Sinn in diesem Liede giebt noch zu folgenden Bemerkungen Anlass:

16, 14 ergänzt Hagen mit Recht *ir*, dann ist aber der Vers um eine Silbe zu lang. Ich glaube *diz*, das ganz überflüssig ist, muss gestrichen werden. Vielleicht gehört der Vers zum Folgenden und lautete ursprünglich: *swaz noch bî ir mir beschiht.* Als dann aus Versehen *noch* vor *swaz* geraten war, wurde es als negierende Partikel aufgefasst und das Vorhergehende, dem es ein zweites Glied hinzufügen sollte, mit *diz* noch einmal aufgenommen.

17, 5 giebt keinen Sinn. Ueberliefert ist *die*, dies ist vielleicht auf *smërzen* zu beziehen und dahinter *s'* = *si* d. h. die Herzen zu ergänzen: *die s' sich dienten ê vür sender eigen* d. h. „die sie sich zuvor zuzogen als Verliebten eigentümlich.“ Vgl. zu 7, 7 § 174 am Schluss.

17, 17 ist wohl nicht mit v. d. Hagen *in* zu streichen, sondern *und*.

6) Vgl. auch §§ 182. 193.

7) Vgl. § 188.

§ 159.

Der dreitaktige daktylische Vers erscheint nicht vereinzelt neben, sondern in regelmässigem Wechsel mit dem zweitaktigen daktylischen neben Versen von trochäischem Rhythmus bei

Otto zëm Turne
V.
Ms. H. 1, 345.

◡3◡	◡1◡	◡1	aab
3◡	◡1◡	◡2̲	ccb
◡3◡	◡1◡	◡1	dde
3◡	◡1◡	◡2̲	ffe
◡3◡	◡1◡	◡1	ggh
◡3◡	◡1◡	◡1	iih
3◡	◡1◡	◡2̲	kkh.

22, 11 fehlt der Auftakt[1]), man darf aber wohl *senelîches* schreiben (vgl. 21, 9 *senenlîchen sorgen*). 22, 3. 23, 3. 7 haben Auftakt, aber 23, 3 hat die Hs. *gtân* und 23, 7 kann man wohl *d[a]rumb* schreiben. 22, 4 ist um eine Silbe zu lang, vielleicht darf man schreiben: *hâts' mir hôhen muot.*[2]) Ob 22, 13 + 14 der Hiatus zu beseitigen ist durch *ane*, lässt sich nicht entscheiden, denn er fällt in den Verseinschnitt.[3]) 23, 13 + 14 ist, worauf schon v. d. Hagen selbst Minnes. 4, 292 Anm. 6 hinweist, die Ueberlieferung beizubehalten:

wiech in jâmer brinn' unt enzinn'
nâch ir minne als ein glüet.

An derselben Stelle giebt v. d. Hagen auch die Gründe an für die Auffassung der Strophe, welche das obige Schema darstellt.

§ 160.

Der daktylische Vers von drei Hebungen erscheint nun auch allein in Verbindung mit Versen in trochäischem Rhythmus, die letzteren haben meist ebenfalls drei Hebungen.

---

1) Sonst bei diesem Dichter nur 4, 6. 8, 5. 13, 5.

2) Der Dichter hat nach der Hs. vor Consonanten die Apokope 12, 7 *vürht' daz*, 15, 9 *schad' von* und 23, 14 *enzinn' nâch*.

3) Sonst Hiatus nur 18, 8 *lêrche und*.

Günther v. d. Vorste

IV.

Ms. H. 2, 165.

◡3◡		a
◡3◡		a
◡3◡		b
3◡	◡3◡	b
3◡		b.

Vers 1. 3 sind sicher daktylisch, ebenso 10, 2, man muss deshalb auch 11, 2. 12, 2 diesen Rhythmus herzustellen versuchen.

11, 2 giebt weder in A noch in C Sinn, A hat hier ungenauen, C genauen Reim, danach ist es bei dem, was wir sonst in dieser Beziehung von C wissen, wahrscheinlich, dass in demselben die Ueberlieferung geändert ist.[1]) Demnach halte ich *mac-gelĭchen* A für das Richtige, aber auch die Lesart von A giebt erst Sinn, wenn wir das zweite *güete* als fehlerhaft wiederholt streichen: *ir güete mac sich wol gelĭchen* d. h. „ihre Güte kann sich wohl gefällig machen" (vgl. Mhd. W. 1, 970[b]). Damit haben wir also zugleich den daktylischen Rhythmus. Dass auch C *güete* doppelt hat, beweist, was schon v. d. Hagen erkannt hat (Minnes. 4, 478[b]), dass AC hier aus einer Quelle geflossen sind.

12, 2 ergäbe sich der daktylische Rhythmus leicht, wenn man *triuwe* für *triuwen* schriebe[2]), aber die Betonung: *diech mit triuwe͡ und mit stæte meine* verstiesse doch zu arg gegen den logischen Accent. Ich glaube eher, dass der Vers mit doppeltem Auftakt zu lesen ist: *diech mit triuwen und mit stæte meine.*[3])

---

1) Vgl. 4, 2 : 4 *gestê* : *zergên* A, wo C *gestên* hat, 14, 5 : 6 *gĕr* : *wĕrn,* wo C *gĕrn* hat, 22, 5 : 6 *doln* : *sol* A, wo C *dol* hat. *e* : *en* auch 1, 1 : 3. 13, 1 : 3. 5 : 6. 20, 5 : 6. 25, 5 : 6. 33, 1 : 3. 37, 1 : 3. 38, 1 : 3.

2) Vgl. 13, 6, wo doch wohl *wille*[*n*] zu schreiben ist.

3) Vgl. 14, 6 *si beschíet*, 20, 4 *daz dir iemer* (*ie*[*mer*], wie v. d. Hagen schreibt, widerspricht dem Gebrauche von *ie*), 22, 1 *o wie móht.* Dagegen ist 9, 3 der doppelte Auftakt wohl zu beseitigen, da die entsprechenden Verse auftaktlos sind: *swénn ich dúr si hôhe tráge͡ mîn*[*en*] *múot.*

§ 161.

In zwei Versikel zerlegt, wie bei Otto zëm Turne (§ 159), erscheint der daktylische Vers von drei Hebungen in Verbindung mit trochäischen Versen beim

Marner

V.

Ms. H. 2, 238ᵃ. Strauch S. 88.

◡3◡	◡1◡	◡2	abc
◡3◡	◡1◡	◡2	abc
7◡			d
7◡			d
◡3			e
◡3◡	◡1◡	◡2	ffe.

Zu Vers

6 vgl. § 156 Anm. 1 am Anfang.

12 *mei'e*, 16 *dœñet*, 17 *tröschel* } vgl. § 156 Anm. 2 am Anfang.

18 ändert Strauch unnötig, es ist *gevügel süezen schâl* mit Silbenverschleifung auf der Hebung zu lesen.

25. Strauch behält mit Recht das überlieferte *vrî* gegen v. d. Hagens Aenderung bei = frei für etwas.

30 + 31 scheint mir weder Strauchs Erklärung noch Bartschs Aenderung (*nieman*[*s*] Germ. XXII, 96) zu genügen. Vielleicht: *nieman sîn schimpfen swachen* d. h. Niemandem sein Scherzen verkümmern.

Zu Vers 33 vgl. § 156 Anm. 1 am Anfang.

Ueber den Rhythmus der Verse kann kein Zweifel herrschen, v. d. Hagen und Strauch haben ihn aufgefasst, wie ich, beide nehmen auch die weiblichen Reime im Schlussverse des Stollens und des Abgesanges als innere, aber sie fassen nicht die drei Reimzeilen des Stollens zu einem einzigen Verse von sechs Hebungen zusammen, wie ich es im Schema gethan habe. Ein entscheidender Grund lässt sich für eine solche Zusammenziehung auch nicht anführen, wohl aber Wahrscheinlichkeitsgründe:

1. Die Symmetrie im Bau der Strophe: die beiden Anfangsverse des Abgesanges mit ihren sieben Hebungen würden zu sehr abstechen von lauter dreimal gehobenen Versen. Dagegen ist der vereinzelte kurze Vers von drei Hebungen im Abgesange zwischen lauter sechs- und siebenmal gehobenen nicht ohne Beispiel beim Marner, vgl. § 156 Anm. 3 am Schluss.

2. Die Neigung des dreitaktigen daktylischen Verses, sich mit anderen Versen zu grösseren Einheiten zu verbinden (vgl. § 131) und die Analogie von Otto zëm Turne V.

3. Der Uebergang des Satzes aus dem einen Verse in den andern Vers 1 + 2. 10 + 11. 17 + 18. 28 + 29. Allerdings kann diese Erscheinung, wie Bartsch Germ. XII, 157 von einer ähnlichen sagt, nur anderen Kriterien zur Stütze dienen.

γ) Nur vereinzelte daktylische Verse sind in den sonst trochäischen Rhythmus eingefügt.

§ 162.

Solche daktylische Verse charakterisieren meist den Abgesang oder Refrain im Gegensatze zum Aufgesange.

In zwei Liedern hebt ein daktylischer Vers von vier Hebungen den Eingang des Abgesanges hervor, so dass wir das umgekehrte Verhältnis haben, wie in den Strophen unter III b α.

Gotfried v. Neifen

49, 14 ff.

5◡	a
5◡	b
5◡	a
5◡	b
◡4◡	c
5◡	c.

Der daktylische Vers von vier Hebungen ist also hier noch entsprechend seinem Ursprunge dem trochäischen von fünf Hebungen gleichgesetzt, der Rhythmus entsprechend dem Auftakt auch schon vor der Cäsur ausgeprägt.

49, 21 ist wohl ein Komma zu setzen und zu erklären: „Da die Welt ihre Freuden einbüssen will, so möchte ich wohl Alles unbesungen lassen, ausser einer Frau — fürwahr, ich wollte aufhören —, nach der mein Herz immer gestrebt hat.“

50, 3 scheint mir v. d. Hagens (Ms. 1, 61b) Conjektur *bit ie* aus *bitte* Hs. sehr plausibel. Bei Haupts Conjektur erhält der Vers einen unregelmässigen Auftakt.

50, 1 erhält ebenfalls durch v. d. Hagens *aller*, das Haupt aufgenommen hat, einen unregelmäzsigen Auftakt.[1])

§ 163.

Heinrich v. Stretelingen

III.

Ms. H. 1, 111b.

◡4	a	◡2◡	◡2◡	cc
◡3◡	b	◡3◡		d
◡4	a	◡4	◡3◡	d.
◡3◡	b			

Die Zusammenfassung der beiden ersten Reimzeilen des Abgesanges verlangt die Rücksicht auf die Symmetrie des Strophenbaues. Der Rhythmus der ganzen Strophe bekommt etwas Lebhaftes durch den häufigen Auftakt nach klingendem Ausgang des vorhergehenden Verses.

10, 8. 11, 3 fehlt der Auftakt.

11, 4 *mîn árebeit* (so oft) *beschouwe*[*n*], also entweder ungenauer Reim oder es ist 11, 2 *vrouwe* zu schreiben (Weinh. § 443).

11, 7 *lîde* mit schwebender Betonung.

Auch hier, wie im vorigen Liede, ist der daktylische Rhythmus entsprechend dem Auftakt schon in den ersten Hälften der viertaktigen Verse überall scharf ausgeprägt.

§ 164.

Der vereinzelte daktylische Vers von vier Hebungen steht nicht am Anfang, sondern in der Mitte des Abgesanges beim

1) Vgl. § 154 Anm. 3.

Schenken v. Landegge

VIII.

Ms. H. 1, 354[b].

4⏑		a
4		b
4		b
4		c
4⏑		a
4		d
4		d
4		c
3⏑	3	ef
2⏑	⏑2	ef
4		g
4		g.

v. d. Hagen (Ms. 4, 311 Anm. 6) sagt: „die dritte Zeile des Abgesanges ist daktylisch oder jambisch, vielleicht auch die damit reimende erste Zeile.“ Gegen den jambischen Rhythmus in der dritten Zeile spricht 35, 11 und der Umstand, dass dies dann der einzige Vers mit Auftakt in der Strophe wäre, denn die erste Zeile des Abgesanges ist nach Strophe 2—5 trochäisch. 35, 9 werden wir dann nach Hagens zweitem Vorschlag: *walt und ouch diu ouwe* lesen müssen.[1])

Bartsch zieht Germ. XII, 150 die dritte und vierte Zeile des Abgesanges mit Recht in einen Vers zusammen, von dem er aber wenigstens die zweite Hälfte trochäisch aufzufassen scheint, aber abgesehen davon, dass die falsche Betonung 35, 11. 36, 12. 37, 12. 38, 11 bei trochäischer Auffassung auffallender ist, als die Verletzung des Satzaccentes 36, 11. 39, 11 bei daktylischer Auffassung, spricht für die letztere

1. die Symmetrie des Strophenbaues,
2. die Analogie vom I. Liede des Dichters, wo an ganz

1) Ebenso fehlt ein Fuss 14, 12 (vielleicht: *ach wær i'r als si mir wërt,* vgl. 51, 9), 58, 9 (vielleicht: *dise nôt hânt si ouch bî dër Aene*), 63, 3, zwei Füsse sogar 24, 8, wo v. d. Hagen *minneclîchen* ergänzt.

derselben Stelle des Abgesanges ein vereinzelter viertaktiger daktylischer Vers erscheint (vgl. § 190). 35, 12 *man[i]gen.*

3. In der so entstandenen ersten Vershälfte ist der daktylische Rhythmus ausgeprägt nur 35, 11 (man beachte wieder: dieser Vers ist auftaktlos im Gegensatz zu dem gleichartigen in den beiden vorigen Liedern), in der zweiten Vershälfte dagegen:

nach dem Wortaccent 36, 12,
nach dem Satzaccent 37, 12. 38, 12. 39, 12.

Dies Verhältnis weist auf den Charakter des daktylischen Verses von vier Hebungen (vgl. § 122).

Auch die beiden ersten Verse des Abgesanges zu einem zusammenzufassen, veranlasst mich die Rücksicht auf die Symmetrie des Strophenbaues und die Analogie der beiden folgenden Zeilen, auf welche die beiden ersten reimen.

§ 165.

Hier entsprach also der daktylische Vers des Abgesanges in der Zahl der Takte dem ersten trochäischen Verse des Stollens.[1]) Ein ähnliches Verhältnis liegt, meine ich, vor bei

Konrad v. Kilchberc
II.
Ms. H. 1, 24ª. Bartsch Liederd. S. 265.

◡3		a
4		b
5		c
◡3		a
4		b
5		c
3	4	d́d
3◡		e
3◡	◡2	ed.

Dass die Schlusszeile der Strophe, wie auch Bartsch Liederd. S. 371 bemerkt, daktylischen Rhythmus habe, beweisen 7, 10.

1) Vgl. Goeli (§ 169 gegen Ende).

9, 10[2]), für ihre Zusammenfassung mit der vorletzten Zeile spricht ausser der Symmetrie des Strophenbaues die Analogie der übrigen Lieder des Dichters, in denen allen die Schlusszeile des Abgesanges gleich der Schlusszeile des Stollens ist[3]), dieselbe hat sogar in allen fünf Takte.[4])

Wir haben hier also wieder einen Beweis für die Neigung des daktylischen Verses von zwei Hebungen, sich mit dem trochäischen von drei Hebungen zu einem Langverse zu verbinden.[5])

---

2) Verletzung des Wortaccentes findet sich nach der Ueberlieferung bei diesem Dichter: 2, 1 *tugénden,* 4, 1 *hërzé,* 3 *trûrén,* 13, 3 *guoté,* 21, 7 *kussén,* 14, 4 *minné.* Sicher zu ändern ist 4, 1, wo die Ueberlieferung zugleich starken Hiatus bietet, den der Dichter sonst überall vermeidet. Bartsch stellt um, einfacher ist wohl: *swëme nú sîn hërze in vröuden swëbe.*

14, 4 würde die ungenaue Betonung am Anfange des Verses nicht sehr auffallen, aber der Sinn scheint v. d. Hagens Aenderung (*minne dienst*) zu verlangen. 13, 3 ist kaum richtig überliefert, da auch der Auftakt, den der Dichter sonst sehr sorgfältig behandelt (vgl. Anm. 6), unregelmässig ist. Ueber 21, 7 vgl. § 176. Ausser dem zweifelhaften 13, 3 bleiben als sichere Fälle von Verletzung des Wortaccentes über 2, 1 *tugénden* und 4, 3 *trûrén.* Bartsch (Liederd. S. 265) beseitigt auch diese, indem er 2, 1 *diu* einschiebt, 4, 3 *eht* hinter *trûren* stellt, aber eine Silbe einzuschieben, wenn die Silbenzahl nach der Ueberlieferung stimmt, scheint mir gewagt, und die Umstellung 4, 3 wird dadurch bedenklich, dass *eht* seine Stelle fast immer hinter dem Verbum finitum hat, besonders gern hinter *muoz* (vgl. Mhd. W. 1, 412[a])

Diese vereinzelten Fälle von Verletzung des Wortaccentes nötigen uns aber nicht, eine solche auch in unserem II. Liede 7, 10. 9, 10 und im 1. 3. Verse des Refrains im V. Liede anzunehmen, denn hier entsprechen einander die Stellen, in denen sie vorkommen würde, und die entsprechenden Verse der übrigen Strophen widerstreben nicht der daktylischen Auffassung, welche sie beseitigt.

3) Ausser im V. Liede, wo er sehr lang ist, kehrt sogar überall der ganze Stollen seiner metrischen Form nach im Abgesange wieder, in I. III. VI so, dass sich zwischen seine beiden Verse einer oder mehrere schieben, die dazu dienen, den Abgesang vom Aufgesange zu unterscheiden. In III ist bei der Wiederkehr des 1. Verses des Stollens im Abgesange das Reimgeschlecht ein anderes, als im Aufgesange, über VI vgl. § 176.

4) Vgl. auch zu V § 166, zu VI § 176.

5) Vgl. § 173.

Ausgeprägt ist der daktylische Rhythmus:
dem Wortaccente nach 7, 10. 9, 10,
dem Satzaccente nach auch 5, 10. 8, 10,
und wieder hat der Vers Auftakt (vgl. § 164 am Ende und § 173).

7, 2 ist der unregelmässige Auftakt von Bartsch mit Recht[6]) beseitigt: *vrâg*[*e*]*t*. Ebenso folgt Bartsch

7, 3 mit Recht der Hs. B, welche in diesem Liede nicht mit C auf eine Quelle zurückgeht und den Vorzug verdient, so gleich wieder

8, 1 *lâht*,

9, 7 *dër an vröuden gar* (*dô* Bartsch) *vollecl̂iche mich beriet.* C vermisste hier den Reim, änderte deshalb, aber reimte fälschlich auf Vers 1 : 4 der Strophe.

Auch die Reihenfolge der Strophen in B, wie sie Bartsch giebt, ist besser, als die in C.[7])

§ 166.

Zur Hervorhebung des Refrains dient der daktylische Rhythmus im V. Liede desselben Dichters.

V.

Ms. H. 1, 25ª.

4	a
4	a
4	a

6) Unregelmässigen Auftakt hat die Ueberlieferung 4, 2. 4. 20, 2. 21, 2. 22, 3. 5. 8. Er lässt sich aber leicht beseitigen 20, 2 *vo*[*n dë*]*m*, 21, 2 *daz s*[*i*] *mir*, 22, 8 *alse iht*. 4, 2 : 4. 22, 3. 5 steht der Auftakt nicht unregelmässig, sondern weil die vorhergehenden Verse im Gegensatz zu den entsprechenden der übrigen Strophen stumpf ausgehen, denn 22, 2 ist *rîch* überliefert (vgl. 9, 4), also wohl auch 22, 4 *gewaltecl̂ich* zu schreiben (vgl. Apokope im Reim 7, 4 *lêr'*, 8, 4 *genës'*).

7) In der letzten Strophe des Liedes (nach C) haben wir zwei belehrende Beispiele für mangelhafte Satzgliederung: Vers 3 ist Vordersatz sowohl zu Vers 1. 2 als auch zu Vers 4, Vers 8. 9 ist Zeitbestimmung zu Vers 7, wie zu Vers 10, also ein Analogon zum *ἀπὸ κοινοῦ* innerhalb desselben Satzes. Beide Erscheinungen sind in der mhd. Litteratur noch sehr wenig beachtet und verdienen eine zusammenhängende Untersuchung.

	5◡		b
	4		c
	4		c
	4		c
	5◡		b
	4		d
	3◡		e
	4		d
	2		d
	5◡		e
Refrain	◡2◡	◡3◡	ff
	◡2◡		g
	◡5◡		g.

In Betreff der daktylischen Verse vgl. § 165 Anm. 2 am Schluss.

Wir haben hier ein ähnliches Verhältnis zwischen den Versen des Refrains und einigen des Abgesanges, wie wir es im II. Liede des Dichters zwischen Versen des Abgesanges und des Aufgesanges fanden: Vers 1 des Refrains ist in der Zahl der Takte gleich dem Schlussverse der Stollen und des Abgesanges, aber die beiden ersten Takte sind daktylisch [1]), die beiden Schlussverse des Refrains entsprechen in der Zahl der Takte den beiden Schlussversen des Abgesanges, aber der erstere der beiden Verse hat wieder daktylischen Rhythmus.[2])

In der dritten Strophe haben die Namen, wie v. d. Hagen Ms. 4, 59 bemerkt, die Verse überfüllt.

15, 2 wohl *von sorge enbant.*

19, 6 ist doch wohl *i'r* = *ich ir* zu schreiben.

§ 167.

Sicher charakterisiert ausserdem der daktylische Rhythmus den Refrain noch bei

---

1) Vgl. zum VI. Liede des Dichters § 176, vgl. auch zu Heinrich v. Morungen Ms. F. 129, 14 ff. § 92.

2) Vgl. Goeli (§ 169 gegen Ende).

Günther v. d. Vorste

V.

Ms. H. 2, 165.

◡4			a
◡4			b
◡4			a
◡4			b
◡3			c
◡3◡	◡4		c
Refrain	◡2		d
	◡3◡	◡4	d

Wir haben also ausser dem daktylischen Anfangsverse des Refrains, der entsprechend dem Auftakt den Rhythmus scharf ausgeprägt zeigt (vgl. § 128), hier auch einen daktylischen Einschnitt in zwei Langversen, wie im IV. u. VI. Liede des Dichters (vgl. § 160).[1])

---

1) Es ist in dem Liede noch zu bemerken:
13, 6 *wille[n]* (vgl. § 160 Anm. 2).
5 *vür dázn spriche ich niht mê.*
14, 4 *arebeit,* wie 9, 4.
14, 6. 20, 4. 22, 1 doppelter Auftakt (vgl. § 160 Anm. 3).
18, 6 *daz s' áber*
19, 2 *vrôuwe*
6 *jost*
20, 6 *alsô*
21, 6 *sost*
22, 2 *gezellet* Hagen
4 *wie nâ[he]*
5 *dës muoz ich kumber doln* nach A.
In C ist des Reimes wegen geändert (vgl. § 160) und ausserdem ein Fuss zu viel.
24, 6 doch wohl *vertragen* für *verdagen.*
31, 5 Auftakt fehlt.
33, 3 *do ër erschrák von dëme táge.*
32, 6 *ër sûfte innecliche̍n,* denn Hiatus sonst nirgends bei dem Dichter (31, 6 *geséllе uns* fällt in den Einschnitt und 34, 6[a] scheint mir etwas ausgefallen zu sein), dagegen fehlt der Auftakt auch 31, 5. 35, 4. 39, 6[b]. 40, 6[b]. Ausserdem hat A *sûft'.*
33, 4 *in* AC ist beizubehalten, bezieht sich auf *swër* zurück.

§ 168.

Nicht zu entscheiden ist es, ob bei

Geltar

III

Ms. H. 2, 173

der Refrain daktylisch aufzufassen ist, denn dass dieser Dichter die Silbenzählung angewandt habe, beweist besonders sein IV. Lied. Alle Verse in demselben lassen sich mit vier trochäischen Füssen lesen, nur der erste Vers giebt Anstoss in Strophe 1 (*dër walt*), 2 (zu kurz), 3 (*diu muotér*), 5 (zu kurz). Daktylisch, wie Bartsch vorschlägt (Liederd. S. 360), kann man den ersten Fuss nicht auffassen, denn man müsste dann

1. in Strophe 2. 5 Fehlen des Auftaktes annehmen,

2. Verschiedenheit der Stollen, denn weder für den Fall, dass der Stollen aus einem Verse bestünde, im zweiten Verse, noch für den Fall, dass er aus zwei Versen bestünde, im dritten Verse lässt sich dieser daktylische Eingang durchführen.

Auch mit dem anderen Schema, das Bartsch vorschlägt, würde der Vers allein stehen in der Strophe und ausserdem passt es sehr schlecht für 5, 1. 6, 1. 7, 1.

In der zweiten und fünften Strophe, in denen der erste Vers eine Silbe weniger hat, als in den übrigen Strophen, hat der zweite Vers eine Silbe mehr, 6, 2 wenigstens nach C (aber auch in A darf man wohl *eine* oder *maget* einsetzen). Nimmt man also Vers 1 u. 2 zusammen, so stimmt die Silbenzahl in allen Strophen. Danach muss man hier nicht Drei-, sondern Zweiteiligkeit der Strophe annehmen und zwar im Aufgesange Silbenzählung und inneren Reim, dessen Stelle um eine Silbe schwankt (vgl. z. B. zum Liede Kaiser Heinrichs).

Im II. Liede ändert Bartsch den dritten Vers sehr willkürlich: *wær[e]n viere*. Man könnte hier den ersten Fuss des Verses daktylisch nehmen und ebenso in Vers 6, aber da Vers 2. 3 des Abgesanges = Vers 1. 2 des Stollens sind, so wird auch der vierte Vers des Abgesanges dem dritten

des Stollens entsprechen und in diesem lässt sich der erste Fuss nicht daktylisch lesen. Also wird man Vers 3 die Betonung *mir wærén* d. h. Silbenzählung zugeben müssen.

Danach ist im Refrain des III. Liedes Silbenzählung ebenso gut möglich, wie daktylischer Rhythmus mit folgender Betonung:

hei heí hei hei heí ich erwínde niemér, unz ich mich zuo der lieben gezweie, sist mîn sumerwúnne und mîn meie.

§ 169.

Im Stollen findet sich ein vereinzelter daktylischer Vers von zwei Hebungen bei

Goeli

XVIII, 10 ff. XXI, 7 ff. (in Haupts Neidhart).

5◡	◡2◡	ab
5◡		c
5◡	◡2◡	ab
5◡		c
4◡	3◡	de
4◡		d
4◡		d
5◡		e.

XX, 1 hat Haupt richtig verbessert.

XXI, 19. XXII, 1 braucht man nicht mit Hagen und Haupt zu ändern, in beiden Versen ist Silbenverschleifung auf der Hebung anzunehmen:

XXI, 19 *die zîment sich sô spæhe* c. Das seltene *ziment* (vgl. Lexer 3, 1120) ist in C durch *dunkent* ersetzt.

XXII, 1 *die trëtent also spæhe* C c.

Die daktylischen Verse mit den vorhergehenden trochäischen zu verbinden, veranlassen mich

1. der Umstand, dass dieselben sonst die einzigen Verse mit Auftakt wären in der Strophe,

2. die Analogie des ersten Verses des Abgesanges, denn dass die beiden ersten Reimzeilen des Abgesanges zusammenzufassen seien zu einem Verse von sieben Hebungen, scheint mir auch aus den Auftaktverhältnissen zu folgen: in XVIII, 10 ff.

hat die zweite der beiden Reimzeilen nirgends Auftakt und die erste schliesst klingend, XXI, 13. XXII, 3 dagegen gehen stumpf aus und da haben XXI, 14 (*vil unbescheiden* C, *gar unbescheiden* c) und XXII, 4 Auftakt. XXII, 15 hat wieder keinen Auftakt und dem entsprechend geht der vorhergehende Vers klingend aus. Denn es ist *ahselnotten* überliefert, wie auch XVIII, 19, d. i. wohl ein Tanz, bei dem man die Achseln hin- und herbewegt.[1]) Für die Zusammen-

1) *notten* = sich hin- und herbewegen vgl. Lexer 2, 114, dazu verhält sich *notte sw. m.*, wie *reie* zu *reien*. XXII, 16 ist dann entsprechend der Ueberlieferung *houbetschotten* zu schreiben. (*schotten* = *schütten* vgl. Lexer 2, 833, dazu *schotte* wieder, wie *reie* zu *reien*, also nicht *houbetschote*, wie Lexer 1, 1353 ansetzt). XXII, 17 ist zu lesen: *springen wol des reien knotten*. (*nâch* nur in c. *knotte sw. m.* = Tanz zu *knëten* Part. *geknoten* [nach Lexer 1, 1647], wie z. B. *brunne* zu *brinnen*.)

Auch Vers XXII, 17. 18 lassen durch ihre Auftaktlosigkeit auf klingenden Ausgang der vorhergehenden Verse, also auf *schotten*: *knotten* schliessen. Denn während die entsprechenden Verse in XVIII, 10 ff., wo die vorhergehenden klingend ausgehen, alle auftaktlos sind, haben XXI, 17. XXII, 6. 7 Auftakt entsprechend dem stumpfen Ausgange der vorhergehenden Verse. Also der auftaktlose Vers XXI, 16 nach stumpfem Ausgange des vorhergehenden Verses macht allein eine Ausnahme von der Sorgfalt, mit der der Dichter dieses Verhältnis behandelt hat, und beweist zugleich, dass der dritte und vierte Vers des Abgesanges nicht wie der erste und zweite zu einem Verse zusammenzufassen sind, wenn man auch vielleicht XVIII, 18. 19 lesen muss: *wol spring ich dës reien wîse und ouch dën achselnotten lîse*. Elision zwischen zwei Versen berechtigt bei diesem Dichter noch nicht zur Zusammenfassung derselben, denn sie findet wahrscheinlich auch statt zwischen XX, 1 u. 2. 10 u. 11, da XX, 2. 11 sonst die einzigen Verse mit unregelmässigem Auftakte in dem ganzen Liede XVIII, 10 ff. wären.

Ebenso wird der unregelmässige Auftakt XXII, 2 durch Elision beseitigt, XXI, 20 *sô s'ir swërt* (nach c), XXII, 5 *dërst*. Er bleibt dann nur XXI, 13. 21. XXII, 3; XXII, 8 ist unsicher, denn *dër vierde* ist wohl mit C XXII, 3 zu setzen.

In XXII, 19 ff. findet sich noch öfter unregelmässiger Auftakt: XXIII, 10. 15. 18. 24. XXIV, 4. 7 (denn XXIII, 2 *zier[e]st*, 5 *dâvon sôlt du's meien pflëgen*, 7 [*vil*] nach C, 12 unsicher, 13 *sô reid lock* c, 21 *schou[we]t*, 23 *âlse ein*, XXIV, 1 *dêr*, 2 unsicher, 9 *mâch[e]t*, 13 *ërst*), aber im Abgesange ist das Verhältnis zwischen dem Ausgang der Verse und dem Auftakt, das wir oben bemerkt haben, genau beobachtet.

fassung dieser beiden Verse spricht ausserdem auch der Umstand, dass XIX, 5. 6. XXI, 2. 3 die Worte beider in einigen Hss. durcheinander gewürfelt sind.

3. Die Neigung des daktylischen Verses von zwei Hebungen sich mit trochäischen Versen zu verbinden.

Also der erste Vers des Stollens entspricht dem ersten Verse des Abgesanges in der Zahl der Takte, nur dass die beiden letzten im ersteren daktylischen Rhythmus haben (vgl. §§ 164. 165. 166).

In XXII, 19 ff. spricht Haupt den zweiten und fünften Versen jeder Strophe den daktylischen Rhythmus mit Recht ab.

§ 170.

Die Gruppen III 2 *a* β u. γ haben mit den früheren die Dichter Heinrich v. Morungen, Ulrich v. Liehtenstein, Hiltbolt v. Swanegou und Hezbolt v. Wîzensê gemein. Neu hinzugekommen sind in β Der v. Sahsendorf, Gotfried v. Neifen, der Marner, Wizlâv, Bûwenburc, Otto zëm Turne und Günther v. d. Vorste, in γ finden sich Gotfried v. Neifen und Günther v. d. Vorste ebenfalls, ausserdem aber noch Heinrich v. Stretelingen, Konrad v. Kilchberc, Geltar und Goeli. Die Dichter, welche in diesen Gruppen zuerst erscheinen, gehören alle der Mitte oder dem Ende des 13. Jahrhunderts an. Gotfried v. Neifen ist 1234—1255 nachgewiesen (Haupt S. V), der Marner dichtete ca. 1230—1267 (Strauch S. 7 ff.), Wizlâv ist nachgewiesen 1284—1305 (Ettmüller), Otto zëm Turne 1312—1331 (Bartsch, Liederd. S. LXXIV). Der v. Sahsendorf, Bûwenburc und Günther v. d. Vorste sind bis jetzt nicht in Urkunden gefunden, aber dass sie demselben Zeitraume wie die eben genannten angehören, ergiebt sich für Bûwenburc aus dem Inhalt (Herbstlieder, vgl. Bartsch, Liederd. S. LXXII) und der Form (Silbenzählung, vgl. § 158) seiner Lieder, für Günther v. d. Vorste aus dem daktylischen Einschnitt in trochäischen Versen in den Liedern IV. V. VI und darf man für Den von Sahsendorf, bei dem andere Kriterien fehlen, dann wohl aus der Art, wie er den daktylischen Rhythmus anwendet, folgern; denn kein Dichter, dessen Strophen den daktylischen Rhythmus nur in Verbindung mit dem

trochäischen zeigen, weist über das Jahr 1230 zurück, wie wir eben gesehen haben.

So führt uns denn der Fortschritt in der Entwickelung des daktylischen Rhythmus, welchen wir in dieser Verbindung § 144 sehen zu dürfen glaubten, auch chronologisch weiter d. h. bis ans Ende des 13. Jahrhunderts und in einigen Dichtern sogar schon über dasselbe hinaus, während wir für die Gruppe III, 1 1268 (§ 143) als die späteste Jahreszahl hatten.

Dass aber auch die Gruppe γ der Gruppe β gegenüber, wie ich § 146 angedeutet habe, einen Fortschritt in der Entwickelung des daktylischen Rhythmus bezeichne, dafür muss ich ausser dem natürlichen Gang der Entwickelung, auf den ich oben hinwies, nun auch noch den Umstand anführen, dass in der Gruppe γ im Gegensatz zur Gruppe β keiner von den Dichtern mehr erscheint, in deren Liedern sich die Entwickelung des viertaktigen daktylischen Verses aus dem silbenzählenden romanischen Zehnsilbler darstellt. Alle Dichter dieser Gruppe gehören der Mitte oder dem Ende des 13. Jahrhunderts an, denn von denen, welche hier zuerst erscheinen, ist Konrad Schenke v. Landegge 1271—1304 (Bartsch, Liederd. S. LXV), Konrad v. Kilchberc 1286—1315 (Bartsch, Liederd. S. LXX) nachgewiesen, und wie Bartsch hier den jüngeren der beiden Konrade, welche in Urkunden vorkommen, für den Minnesänger hält, so wird man es wohl in Rücksicht auf die Art, wie er den daktylischen Rhythmus behandelt, mit Bächtold (Stretlinger Chronik) auch bei Heinrich v. StreteIingen thun dürfen, so dass derselbe 1258—1294 anzusetzen ist (vgl. Bartsch, Liederd. S. LIX). Geltar weist Inhalt und Form (Silbenzählung) seiner Lieder ebenfalls in diese späte Zeit, und so dürfen wir sie auch für Goeli, der nach dem Inhalt seiner Lieder sicher nicht vor Neidhart gedichtet hat, aus der Art, wie er den daktylischen Rhythmus anwendet, als höchst wahrscheinlich folgern.

b) Der Rhythmus wechselt innerhalb derselben Reimzeile.

§ 171.

Wir haben in Abschnitt a gesehen, dass vielfach trochäische und daktylische Verse zu grösseren Einheiten zu verbinden waren.

Zu den Gründen, welche uns dazu veranlassten, kommt als neuer und vielleicht beweiskräftigster die Erscheinung, welche wir jetzt zu betrachten haben, dass nämlich eine solche Verbindung der verschiedenen Rhythmen auch innerhalb derselben Reimzeile erscheint. Hatte man sich gewöhnt, Reimzeilen von verschiedenem Rhythmus zu einem Verse zu verbinden, so war es nur ein kleiner Schritt von da, den Rhythmus innerhalb derselben Reimzeile wechseln zu lassen, es bedurfte dazu nur der Fortlassung des inneren Reimes. Man bekam damit zunächst eine Waise, die sich im Rhythmus vom zweiten Teile des Verses unterschied, später gab man den Einschnitt ganz auf und der Vers mit seinem verschiedenen Rhythmus bildete nun eine ununterbrochene Reihe.[1])

α) Die beiden Abschnitte des Verses, von denen der eine trochäischen, der andere daktylischen Rhythmus hat, sind durch einen regelmässigen Einschnitt von einander geschieden.

§ 172.

Die Art der Entstehung dieser Verse, wie ich sie oben geschildert habe, wird am besten klar bei

Gotfried v. Neifen

37, 2 ff.

(Bartsch, Liederdichter S. 158.)

3	◡◡2̠◡	ab
3◡	◡2̠	cd
3	◡◡2̠◡	ab
3◡	◡2̠	cd
3		e
3◡		f
3	◡◡2̠◡	ef
3	◡◡2̠	a.

1) Besonders beweisend für diese Art der Entwickelung ist die Combination der Verse bei Winli 1 (§ 180).

Vers 4. 8 fassen Haupt und Bartsch jambisch, müssen dazu aber 37, 5 umstellen, 22 *ge-* vor *sprach* ergänzen. Dass Vers 3 + 4. 7 + 8 zusammenzufassen seien, scheint mir schon aus dem Wechsel des Reimgeschlechtes zu folgen: 37, 4 : 8 reimen stumpf, die entsprechenden Verse in den übrigen Strophen klingend (37, 17 *fröidenrîche*: 21 *minnenclîche* Hs.). Nun beträgt die Zahl der Silben in den folgenden Versen je sechs in der ersten Strophe, also nach dem stumpfen Ausgange, 37, 22, also nach dem klingenden Ausgange, nur fünf und ebenso 37, 17, wenn man *do'ch*, 31, wenn man *ân'*[1]) oder *bist*[*du*], 35, wenn man *vlorn* schreibt. Schon diese Beobachtung muss zu der Auffassung der beiden Verse führen, welche das obige Schema darstellt. Dazu kommt dann noch, dass bei dieser Auffassung der beiden Verse sich die Uebereinstimmung mit dem Schlussverse der Strophe herstellen lässt, welche sich in fast allen Liedern des Dichters zwischen diesem und dem Schlussverse der Stollen findet. Haupt fasst den Schlussvers der Strophe ungeteilt mit sieben Hebungen, muss dann aber 37, 14 *aller,* 27 *dën* ergänzen, 38, 3 *wirdet* für *wirt* Hs. setzen. Bartsch nimmt in der Cäsur den Zusammenstoss zweier Hebungen an, muss aber auch 37, 14 *dër* ergänzen. Fasst man dagegen den Vers, wie es mein Schema darstellt, = Vers 3 + 4. 7 + 8, so braucht man nur orthographische Aenderungen: 37, 27 *iu*[*we*]*rn*[2]), 38, 3 *i'u* = *ich iu.*[3])

Wir bekommen damit wieder die beliebte Verbindung des dreitaktigen trochäischen und des zweitaktigen daktylischen Verses[4]) und zwar am Schluss der Stollen mit, am Schluss des Abgesanges, ausser in der ersten Strophe, ohne inneren Reim, doch mit einem deutlichen Einschnitt zwischen den beiden Teilen. Dieses Verhältnis scheint mir die Entstehung des letzteren aus dem ersteren ganz zweifellos zu machen.

---

1) Vgl. zu 22, 20 § 154 Anm. 6.

2) Vgl. *vröu*[*we*]*t, vröu*[*we*]*nt* § 154 Anm. 5, Parc. 132, 16 *iurs,* Marner (Strauch) IV, 7 *iur.*

3) Vgl. 24, 18 *i'r?* (*ich ir* Hs.), 44, 29 *ich'm* Bartsch (Weinh. Mhd. § 453).

4) Vgl. § 173.

Bei dieser Auffassung der behandelten Verse verlangt die Symmetrie des Strophenbaus auch für die Verse 1 + 2. 5 + 6. 11 + 12 die Auffassung, die mein Schema darstellt[5]), und allerdings fügen sie sich derselben auch insofern gut, als in Vers 2. 6. 12 mit Ausnahme von 37, 29. 33 die beiden ersten Silben logisch ganz unbetont sind und erst auf die dritte Silbe ein starker logischer Accent fällt.[6])

In der Hälfte der daktylischen Verse ist der Rhythmus dem Wortaccente nach scharf ausgeprägt, in drei weiteren dem Satzaccente nach.

Das entspricht wieder dem Auftakte oder vielmehr hier haben wir sicher zweite Hälften von Zehnsilblern vor uns, wie der doppelte Auftakt in vier von den daktylischen Versikeln der Strophe beweist.

§ 173.

Es ist überhaupt ein Unterschied zu machen bei den Versen, die durch Verbindung eines zweitaktigen daktylischen und eines dreitaktigen trochäischen Versikels entstehen, je nachdem das erstere den ersten oder den zweiten Bestandteil bildet. Die letztere Art der Verbindung müsste man für die ältere halten, wenn es sich erweisen liesse, dass sie sich wirklich direct aus dem Zehnsilbler mit Auftakt entwickelt hätte (vgl. § 107). Das ist aber natürlich nicht möglich. Wir finden diesen Vers bei Ulrich v. Liehtenstein VI (§ 107), Otto zëm Turne V (§ 159), Konrad v. Kilchberc II (§ 165), Gotfried v. Neifen 37, 2 (§ 172), Bûwenburc III (§ 174), I (§ 188) und Winli I (§ 180).

In diesen Liedern hat immer wenigstens die Hälfte der zweitaktigen daktylischen Versikel, in den meisten sogar ast alle den Rhythmus nach Wort- oder Satzaccent scharf ausgeprägt. Im Gegensatz dazu in dieser Beziehung stehen

---

5) Bartsch stellt das Schema —◡—◡◡—◡ für Vers 2. 6. 12 auf, das an und für sich natürlich ebenso gut passt.

6) In den nicht daktylischen Versen des Liedes ist noch zu bemerken:

37, 24 *deist*

25 } Auftakt unregelmässig, vgl. § 154 Anm. 3.
28 }

die fünftaktigen Verse von gemischtem Rhythmus, in denen das daktylische Versikel den ersten Bestandteil bildet. In den meisten Fällen hat der so gebaute Vers keinen Auftakt: Gotfried v. Neifen 24, 35 (§ 154), Marner II (§ 156), Konrad v. Kilchberc VI (§ 176) und Friedrich der Knëht IV (§ 191), regelmässiger Auftakt findet sich nur in den vereinzelten derartigen Versen bei Konrad v. Kilchberc V (§ 166) und Burkart v. Hôhenvels XIV (§ 175). Wenn schon dieses Verhältnis für diese Art der zweitaktigen daktylischen Verse die Entstehung aus der ersten Hälfte des Zehnsilblers wahrscheinlich macht, so noch mehr der Umstand, dass in diesen Versikeln, wenn sie auftaktlos sind, der daktylische Rhythmus nach Wort- oder Satzaccent nur vereinzelt ausgeprägt ist. Diese beiden Erscheinungen zusammengenommen und in Gegensatz gestellt zu dem oben dargelegten Charakter der zweitaktigen daktylischen Verse, wenn sie den zweiten Bestandteil der hier behandelten Verse bilden, erheben meine Vermutung, dass sich beide Vershälften des Zehnsilblers zu selbständigen Versen entwickelt haben und zwar gemäss dem verschiedenartigen Charakter dieser Hälften zu verschiedenartigen Versen (vgl. § 128), bis zu einem gewissen Grade der Wahrscheinlichkeit.

Wenn nun aber auch in der Gruppe, welche wir jetzt zu betrachten haben, derartige Verse, in denen zwei Takte daktylischen, drei trochäischen Rhythmus haben, verhältnismässig am öftesten vorkommen, so beweist dieser Umstand einerseits aufs neue überhaupt die Neigung des zweitaktigen daktylischen und dreitaktigen trochäischen Verses, sich zu einem Langverse zu verbinden, und giebt die Berechtigung, eine solche Verbindung, wie wir sie so oft vorgenommen haben, nicht als eine blosse Hypothese anzusehen, wie ja auch in dem eben behandelten Liede Gotfrieds v. Neifen der Charakter des Schlussverses der Strophe die Gewähr bietet für die Notwendigkeit, nicht nur die Möglichkeit einer paarweisen Zusammenfassung der übrigen Verse, anderseits beweist die erwähnte Thatsache die Richtigkeit der Entwickelung, welche in § 171 vermutet wurde. Denn wenn unter den Versen mit innerem Reim und verschiedenem Rhythmus in den beiden Reimzeilen diejenigen die häufigsten sind,

deren eines Versikel zwei daktylische, deren anderes drei trochäische Takte hat, und unter den Reimzeilen, innerhalb deren der Rhythmus wechselt, ebenfalls verhältnismässig die meisten zwei daktylische und drei trochäische Takte aufweisen, so verrät das eine Beziehung zwischen den beiden Versarten, welche nur in der Entwickelung der letzteren aus der ersteren bestehen kann.

§ 174.

Ganz denselben Vers, wie am Schlusse der Strophe des eben behandelten Liedes, nur dass die Waise klingend ausgeht, haben wir also in Verbindung mit dem viertaktigen daktylischen Verse bei

Bûwenburc

III.

Ms. H. 2, 261[b]. Bartsch, Liederd. S. 277.

$\underline{4}$		a
3◡	◡$\underline{2}$◡	b
3◡	◡$\underline{2}$	c
$\underline{4}$		a
3◡	◡$\underline{2}$◡	b
3◡	◡$\underline{2}$	c
3◡	3	de
3◡	◡$\underline{2}$◡	d
3◡	◡$\underline{2}$	e.

Vers 3 = 6 = 10 könnte man mit v. d. Hagen und Bartsch als daktylische Verse von vier Hebungen mit Auftakt auffassen, aber für die Auffassung des obigen Schemas spricht 1, 6 und der Umstand, dass dieselbe auch für die Verse 2. 5. 9 geboten scheint. In diesen Versen, die gleich sein müssen, weil in allen übrigen Liedern des Dichters der Stollen ganz oder vermindert um eine Zeile am Schlusse des Abgesanges wiederkehrt, schwankt Bartsch zwischen trochäischem und daktylischem Rhythmus, während v. d. Hagen den ersteren annimmt. Aber dem trochäischen Rhythmus fügen sich nicht 8, 2. 9 und dem rein daktylischen nicht

9, 5, ausserdem brächte die Durchführung desselben noch sehr unlogische Betonung mit sich 7, 2. 5. 8, 2. 9, 2. 9. Fasst man die Verse dagegen, wie es das Schema darstellt, so ist nur Folgendes zu bemerken:

7, 5 *man[i]gem* Bartsch
vogelînen v. d. Hagen[1])
9 unregelmässiger Auftakt[2]) oder *gëb'*.

8, 2 *nein ich* kann ganz gut als klingender Ausgang aufgefasst werden. *und in getuon'z*[3]) *nimmer*.

9, 5 schliesst die Waise stumpf, aber es findet eine Elision statt, ein Schritt zur Aufgabe des Einschnittes (vgl. § 171), vgl. 7, 6. — *rât' dâ* Bartsch, die Apokope wird erleichtert durch das folgende *d*[4]).

In den übrigen daktylischen Versen ist noch zu bemerken:

7, 6 vgl. 9, 5.
8, 10 *wërlt[e]* Bartsch.
9, 10. Bartsch stellt *dir* hinter *muot*, aber einmal schliesst die erste Hälfte der Verse in diesem Liede ausser 7, 6. 9, 5, wo Elision stattfindet, sonst immer klingend, und dann was giebt die Ueberlieferung auch mit Bartschs Umstellung für einen Sinn? Es ist anders umzustellen: *sô wirt dir muot-mêrer* (= Muterhöher) *ze nâmen geseit.*[5])

Die Cäsur in den viertaktigen daktylischen Versen ist stets weiblich im zweiten Fusse und fällt viermal mit einem Satzeinschnitte zusammen. In der ersten Vershälfte ist der daktylische Rhythmus entsprechend der Auftaktlosigkeit nirgends ausgeprägt, dagegen in den mit Auftakt versehenen zweiten Versikeln der Verse von verschiedenem Rhythmus überall ausser 7, 2. 5. 9, 2. 6. 9 (vgl. § 173).

Die beiden kurzen Verse am Beginn des Abgesanges würde ich mit Rücksicht auf die Länge der übrigen Verse

---

1) 15, 5 *dînen* (§ 187).

2) Auftakt fehlt 10, 1 (denn 12, 1 tilgt v. d. Hagen *beide* mit Unrecht: *vrouwe ich habe iuch beide öffenlîch unt tougen*), 10, 3 (vgl. § 158 Anm. 4), 17, 1 (vgl. § 158).

3) Vgl. 2, 13 *wër'z so* Hs.

4) Vgl. 5, 8 *sünde vürht' davôn empfâhen.*

5) Vgl. Lexer I, 2109.

zusammenziehen, wenn nicht die Aehnlichkeit des ganzen Tones mit Gotfried v. Neifens eben behandeltem Liede 37, 2 dies bedenklich erscheinen liesse. Diese Aehnlichkeit ist zugleich eine Stütze für meine Auffassung des ganzen Tones, da schon v. d. Hagen Minnes. 4, 540[b] eine Abhängigkeit Bûwenburcs von Neifen in Form und Sprache seiner Lieder konstatiert. Abgesehen vom inneren Reime und dem Ausgange des ersten Versikels entsprechen die beiden letzten Zeilen des Stollens und des Abgesanges einander genau in Neifens und Bûwenburcs Liede, im letzteren sind dann die beiden Stollen um je einen Vers erweitert. Da nun ferner beide Lieder am Beginn des Abgesanges zwei trochäische Reimzeilen von drei Hebungen aufweisen und man dieselben bei Neifen nur als selbständige Verse auffassen kann, so wird man es auch bei Bûwenburc thun.

7, 7 + 8 verstehe ich nicht nach der Ueberlieferung, man muss doch wohl *si* ergänzen:

ê däz s'aller dinge
stelle nâch dër zît.[6])

§ 175.

Das zweitaktige daktylische Versikel geht dem dreitaktigen trochäischen voran bei

Burkart v. Hôhenvels

XIV.

Ms. H. 1, 207.

1◡	1◡	2◡	aab
4			c
1◡	1◡	2◡	ddb
4			c
4◡			e
◡3◡			f
5◡			e
◡2◡	◡3◡		f.

6) Vgl. zu 17, 5 in § 158 Anm. 5.

v. d. Hagen scheint den ganzen Schlussvers daktylisch aufzufassen (Minnes. 4, 147 Anm. 4), das geht aber nur 59, 10. 62, 10.

60, 10 *diu vlógzet gelîche dëm zîtvogél*[1]) *i[n dë]m*[2]) *nëste.*

62, 10 *diu* ͑*ntwirfet.*

Die Zusammenfassung der Verse im Aufgesange hält auch Bartsch für nötig.[3])

§ 176.

Konrad v. Kilchberc

VI.

Ms. H. 1, 26[b].

5		a
5◡		b
5		a
5◡		b
5◡		c
6		d
2◡	◡3	d
5◡		c.

Obgleich § 165 Anm. 2 Fälle von falscher Betonung bei diesem Dichter nachgewiesen sind, so glaube ich doch kaum, dass man 21, 7 *küssén* zu betonen hat, denn, wie im II. und V. Liede des Dichters, lässt sich die falsche Betonung hier

---

1) Vgl. 15, 12 *wáchendé,* 54, 3 *náchredé.*

2) Vgl. 8, 3 *i[n dë]m* Hagen (Minnes. 4, 147 Anm. 6), 80, 2, wo *z[e d]ëm* zur Beseitigung des doppelten Auftaktes dient.

3) Germ. XII, 176.

Sonst ist in dem Liede noch zu bemerken:

59, 8 *sist*

60, 8 *dast*

61, 7. v. d. Hagen ändert *dougen* Hs. in *tougen,* aber *dougen* = *diu ougen* (vgl. 39, 2 *gankert* Hs.) ist beizubehalten und der Sinn: „wenn das Herz die Augen lehret, des Geliebten Augen zu locken.“

61, 9 *gein*

62, 9 *ein[e]s* wegen des Auftaktes (vgl. *mîns* Hs. 17, 3. 39, 2. 81, 2. 70, 3).

63, 7 *stëlen,* vgl. 6, 1, wo *aren* zu schreiben ist.

durch daktylische Auffassung der betreffenden Takte beseitigen. Dafür spricht noch, dass wir dadurch einen Vers bekommen, der

1. sich abgesehen vom inneren Reime schon im Refrain des V. und in umgekehrter Folge der Versikel im II. Liede des Dichters fand,

2. in der Zahl der Takte dem ersten Verse des Stollens entspricht.[1])

Ich nehme für das erste Versikel klingenden Ausgang an, denn 22, 7 findet Elision statt (vgl. § 174) und 20, 7 *hân ich* gehören eng zusammen, aber von hier bis zur völligen Aufgabe des Einschnittes ist natürlich nur noch ein kleiner Schritt.

Friedrich der Knëht

IV.

Vgl. § 191.

§ 177.

Der zweitaktige daktylische Vers verbindet sich mit dem viertaktigen trochäischen in einer Reimzeile beim

Marner

VIII.

vgl. § 186.

Auch für diese Art der Verbindung haben wir vieleicht eine Vorstufe in dem anonymen Liede LXXII (vgl. § 153).

§ 178.

Der zweitaktige daktylische Vers verbindet sich mit dem zweitaktigen trochäischen in einer Reimzeile beim

Schenken v. Landegge

I.

vgl. § 190.

---

1) Vgl. § 165.
Ueber die Auftaktverhältnisse in diesem Liede vgl. § 165 Anm. 6

§ 179.

Auch der viertaktige daktylische Vers verbindet sich mit trochäischen Versen in derselben Reimzeile, aber nur so, dass er selbst in zwei zweitaktige Versikel zerfällt, die meist noch durch inneren Reim geschieden werden.

Heinrich v. Morungen

Ms. F. 135, 9 ff.

4◡	◡2	◡◡2	ab
4◡	◡2	◡◡2	ab
◡◡2	◡◡2		c
◡4	◡◡2	◡◡2	c

vgl. § 94.

Aehnlich ist

Der tugendhafte Schreiber

III.

Ms. H. 2, 149[a]. Bartsch, Liederd. S. 102.

3◡	◡2◡	◡2◡	ab
3◡	◡2◡	◡2◡	ab
◡2◡	◡2◡		cd
2◡	◡2◡		cd
2◡	◡2◡		cd.

v. d. Hagen (Minnes. 4, 468 Anm. 3) und Bartsch erklären das ganze Lied für daktylisch, der erstere nur mit einigen Bedenken gegen die Schlusszeile der Strophe, die er aber selbst beseitigt. Bedenklicher scheint mir der Anfang der Strophe. Bartsch macht darauf aufmerksam, dass man in der ersten und zweiten Strophe *minné* betonen müsse, eine solche Betonung findet sich aber auch im Anfange des Verses sonst nirgends bei diesem Dichter. Gegen Bartschs Vorschlag, beidemal *minn'ê* zu schreiben, scheint mir weniger, wie er meint, das Bedenkliche in der Wortstellung zu sprechen, als der Umstand, dass dadurch der Begriff, von dem das ganze Lied handelt, in den Auftakt geriete. Auch andere logisch stark betonte Worte würden bei daktylischer Auf-

fassung des Anfangs von Vers 1 u. 3 dieses Schicksal haben: 11, 3 *nu* (bezeichnet hier den Gegensatz), 15, 1 *wê*, 15, 3 *nein.*

Diese Erwägungen haben mich bestimmt, das obige Schema aufzustellen.

11, 10 *ab[er]* Bartsch, man kann aber auch *áber nu ge-* mit Silbenverschleifung auf der Hebung lesen.

12, 3 *hoúbet [aller] ir ére* Bartsch, näher an die Ueberlieferung schliesst sich: *hoúbt all[e]r ir ére.*

12, 5 Auftakt fehlt.[1])

7 *dës kumt s'in riuwe.*[2])

10. v. d. Hagen will mit Recht das zweite *ir* streichen (4, 468 Anm. 3): *benément ir alle ére* mit Silbenverschleifung auf der Hebung (vgl. 11, 10, Bartsch tilgt unnötig auch *alle*).

13, 3 muss man entweder unregelmässigen Auftakt annehmen oder das *e* von *wolde* apokopieren. Das letztere wird erleichtert durch das folgende *t* (vgl. auch in Anm. 3 zu 13, 5).

13, 9 *wil s'einen,* vgl. 12, 7.

14, 1 *do s'ir,* vgl. 12, 7.

3 ist zu kurz um eine Silbe, *ê,* das Bartsch hinter *stuont* einschiebt, bessert nicht nur den Vers, sondern auch den Ausdruck, ebenso ist es

6 mit dem *ê* vor *vërre.*

9 *núst s'überwúnden,* vgl. 12, 7.

15, 6 *unde* Bartsch.

9 *ze wâre* Bartsch.[3])

---

1) Vgl. 44, 7.

2) Vgl. 11, 10 *wils' aber* Hs.

3) Mit Rücksicht auf den Inhalt ist noch zu bemerken, dass 13, 6 ff. keinen Sinn geben so wie sie überliefert sind. Bartsch schiebt deshalb 13, 7 *sich* ein, aber dadurch erhält der Vers einen unregelmässigen Auftakt. Ich glaube man muss 13, 6 *si* in *sich* ändern und den vorhergehenden Vers als Relativsatz nehmen, indem man *hât'* schreibt und hinter *si* stellt (auch 43, 7 scheint mir das Metrum eine Umstellung zu verlangen: *daz ích so lánge si verbír*), also:

die si dá wolt' twingen die sínt unbetwúngen, die hôhen, die hêren;
di si hât' gebúnden, nu hânt sich dien bánden
váste ûz entwúnden mit hërzen, mit hánden.

Dann stimmt die Gliederung der Gedanken auch besser zur Gliederung der Strophe entsprechend den übrigen Strophen des Liedes.

Von den kurzen Reimzeilen des Abgesanges fasst auch Bartsch immer zwei zusammen. Ich sehe nicht ein, weshalb man dasselbe nicht mit den beiden Versen des Stollens machen soll, der Rhythmus wird zwischen ihnen nicht unterbrochen. Das Lied wird dadurch dem eben behandelten Heinrichs v. Morungen ähnlich und beide Dichter gehören derselben Landschaft an.

Auch das folgende Verhältnis muss zur Annahme solcher viertaktigen daktylischen Verse führen, wie sie das Schema ergiebt: von den so entstandenen ersten Vershälften haben trotz des häufigen Auftaktes nur 12 den daktylischen Rhythmus nach Wort- oder Satzaccent ausgeprägt: 11, 3. 5. 12, 1. 3. 5. 13, 1. 14, 1. 5. 15, 1. 3. 5. 7[4]), von den zweiten Vershälften dagegen 17: 11, 2. 12, 2. 4. 6. 13, 2. 4. 6. 8. 10. 14, 2. 6. 8. 10. 15, 2. 4. 6. 8 (vgl. § 122).

β) Die beiden Vershälften von verschiedenem Rhythmus sind nicht mehr durch einen regelmässigen Einschnitt getrennt, sondern ganz und gar verschmolzen.

§ 180.

Den Anfang dieser Entwickelung bemerkten wir schon bei Bûwenburc 9, 5. 7, 6 (§ 174) und Konrad v. Kilchberc 22, 7. 20, 7 (§ 176). Die folgenden Gedichte zeigen sie vollendet.

Winli

I.

Ms. H. 2, 28ª.

3⏑	⏑2⏑	ab
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑⏑—		c
3⏑	⏑2⏑	ab
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑⏑—		c
5		d
3⏑	⏑2⏑	dd
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑⏑—		c.

4) Unter diesen sind zehn mit Auftakt und nur zwei ohne Auftakt (vgl. § 30).

Der Stollen kehrt am Schluss des Abgesanges wieder (vgl. Ms. H. 4, 321), also sind Vers 1 = 4 = 8 und 2 = 5 = 9. v. d. Hagen fasst diese (a. a. O.) alle daktylisch, aber Vers 1 = 4 = 8 sind trochäisch nach 1, 1. 8. 4, 8. 5, 4. Damit haben wir in Vers 1 + 2. 4 + 5. 8 + 9 wieder die beliebte Verbindung des zweitaktigen daktylischen und dreitaktigen trochäischen Verses, denn dass die Verse so zusammenzufassen sind, lehrt die Analogie der übrigen Verse der Strophe, welche sämtlich fünf Takte haben. Vers 3 = 6 = 10 sieht v. d. Hagen zwar als vierfüssige daktylische Verse an, aber da müsste man 3, 10 *undé,* 4, 3 *éngan,* 5, 6 *minnéclichiu* betonen. Das führt auf mein obiges Schema. Der Vers, mit welchem dieser Vers im Stollen verbunden ist, erklärt uns zugleich, wie derselbe entstanden ist, nämlich durch Aufgabe des inneren Reimes und dann überhaupt des regelmässigen Einschnittes im ersteren.[1]) Doch hat noch in 10 von den 15 Versen das erste Versikel den ursprünglichen klingenden Ausgang.

Folgendes ist mit Rücksicht auf die Metrik im Liede noch zu bemerken:

3, 5 *b[e]lîben*

2, 10 *sît* v. d. Hagen[2])

3, 3. Der Hiatus wäre in der Cäsur allerdings wenig auffallend, aber er wird leicht beseitigt durch *unde*.

4, 10 *gein*

5, 5 *lâz[e]* v. d. Hagen

5, 6 *Minne* ist von Hagen nach 1, 1 richtig ergänzt.

5, 7 *alder* v. d. Hagen.[3])

Der Rhythmus in den zweitaktigen daktylischen Versikeln ist wieder überall ausgeprägt ausser 2, 5. 3, 5. 4, 2. 5. 5, 8 (vgl. § 173).

---

1) Vgl. §§ 172. 171.

2) Zu kurze Verse sind häufig bei dem Dichter, v. d. Hagen ergänzt wohl überall richtig: 9, 10. 20, 9. IX, 3, 1. 8, 4.

3) 3, 2 *tiur* v. d. Hagen für *nur* Hs.

§ 181.

Sehr ähnlich diesem Tone ist

Wernher v. Hônberc
V.
Ms. H. 1, 64[a].

◡2	◡◡3◡	ab
–◡ –◡ –◡◡ –◡◡–		c
◡2	◡◡3◡	ab
–◡ –◡ –◡◡ –◡◡–		c
3		d
4		d
◡2	◡◡3◡	ab
–◡ –◡ –◡◡ –◡◡–		c.

v. d. Hagen fasst (Minnes. 4, 95), wohl mit Ausnahme der beiden ersten Verse des Abgesanges, das ganze Lied daktylisch, aber in den 3. 6. 11. Versen der Strophe widerspricht dieser Auffassung 7, 6 *wizzét* und die starke Verletzung der logischen Betonung, welche sich für den Anfang der Verse 7, 3. 9, 3. 6 durch dieselbe ergeben würde. Die natürliche Betonung ergiebt für diese Verse das obige Schema. Die Analogie dieser Verse veranlasst mich dann, Vers 1. 4. 9 obgleich man dieselben mit den folgenden Versen zu einem daktylischen Verse von fünf Hebungen verbinden könnte, jambisch aufzufassen. Da die Symmetrie des Strophenbaues aber die Verbindung derselben mit den folgenden daktylischen Versen verlangt, so erhalten wir auch als den ersten Vers des Stollens einen mit wechselndem Rhythmus, und zwar hat hier umgekehrt, wie in dem beliebten Verse, den wir nun schon so oft gefunden haben, das längere Versikel den daktylischen, das kürzere den trochäischen Rhythmus. Dennoch glaube ich, dass Vers 3 = 6 = 11, wie die entsprechenden Verse des vorigen Liedes, wieder aus jenem beliebten Verse 3◡ ◡2 hervorgegangen seien, dafür sprechen 7, 3. 11. 8, 3. 6. 9, 6. 11 (8, 3 *sist*).

§ 182.

Ebenso wie für den fünftaktigen lässt sich vielleicht für einen anderen derartigen Vers mit verschiedenem Rhythmus in den beiden nächsten Liedern die Entwickelung verfolgen.

Reinmar der junge
Ms. H. 3, 331ª.

◡5◡	a
—◡◡ —◡◡ —◡—	b
◡5◡	a
—◡◡ —◡◡ —◡—	b
◡2̲ ◡2̲	c
4̲	c.

Wollte man alle Verse dieses Liedes mit fortlaufendem daktylischem Rhythmus lesen, so müsste man 1, 3 *voglín* betonen und 1, 2. 4. 2, 2 Vertretung eines Daktylus durch Trochäus, sowie 2, 4 Hiatus und 1, 5. 2, 5 Fehlen der gewöhnlichen romanischen Cäsur und sehr starke Verletzung des Satzaccentes annehmen. Da sechs von diesen Unregelmässigkeiten entsprechende Verse betreffen, so muss man versuchen, dieselben anders aufzufassen, und da bietet sich das obige Schema. Ich glaube, die Versart —◡◡ —◡◡ —◡— ist aus 2̲◡ ◡2 oder 2̲ ◡◡2 hervorgegangen, also aus solchen Verbindungen zweier Reimzeilen, wie ich sie in Marners II. Liede (§ 156) glaubte annehmen zu müssen. Dadurch erhält diese Annahme zugleich eine neue Stütze.[1])

Meine Auffassung der 2. und 4. Verse ihrerseits wird durch den Charakter des 1. Verses des Abgesanges gestützt. Auch Vers 1 : 3 werden nach 1, 3 besser nicht daktylisch aufgefasst, bei jambischer Lesung ist nur 2, 3 *schiere kum*[*e*]*t* — *dëm*[*e*] zu ändern, 2, 6 ist *vröude͡ unde* zu schreiben.

In den zweitaktigen daktylischen Versikeln mit Auftakt ist der Rhythmus überall nach Wort- oder Satzaccent scharf

1) Vgl. auch ◡2̲◡ ◡2 schon ohne inneren Reim im I. Liede des Schenken von Landegge (§§ 178. 190).

ausgeprägt, in der ersten Hälfte des auftaktlosen Schlussverses dagegen nur 2, 6 ganz schwach nach dem Satzaccente (vgl. §§ 30. 128).

§ 183.

Wernher v. Tiufen

III.

Ms. H. 1, 109ᵃ.

4		a
2		a
3◡		b
3		a
4		c
2		c
3◡		b
3		c
2	◡2	dd
3◡		e
◡1◡	◡— ◡◡— ◡—	ed.

7, 7 *wær*[*e*] v. d. Hagen (Minnes. 4, 115 Anm. 7).
8, 7 *sist*.

Die beiden ersten Zeilen des Abgesanges fasst auch Bartsch (Germ. XII) zusammen, dasselbe scheint mir aber die Rücksicht auf die Symmetrie im Strophenbau für die beiden letzten Zeilen des Abgesanges zu verlangen. Dieselben bilden auch dem Gedanken nach in allen Strophen ein Ganzes. Den so gebildeten Vers, weil er der einzige mit Auftakt ist in der Strophe, nun aber mit der drittletzten Zeile zu einer Einheit zu verbinden, verhindert ausser der Rücksicht auf die Symmetrie des Strophenbaues der Umstand, dass die beiden letzten Zeilen in allen Strophen einen pointierten Schlussgedanken enthalten, entweder eine Folgerung aus dem, was in der Strophe gesagt ist, oder eine nachdrückliche Wiederholung des Gedankens der vorhergehenden Verse.[1])

1) Dieses Verhältnis dokumentiert sich auch äusserlich bei v. d. Hagen durch das Kolon vor diesen beiden Zeilen in drei Strophen.

Der Vers, welchen die beiden letzten Reimzeilen so bilden, entspricht also abgesehen vom inneren Reime im ersten Takte genau dem 2. = 4. Verse des vorigen Liedes und wir dürfen für ihn dieselbe Art der Entstehung voraussetzen, wie für jenen.

§ 184.

Die Dichter, welche wir unter 2 b α u. β betrachtet haben, gehören derselben Zeit an, wie diejenigen unter 2 a. Das ist bei der Unsicherheit, welche über die Lebens- und besonders die Dichtungszeit der einzelnen Minnesänger und ihren etwaigen Einfluss auf einander herrscht, natürlich kein Beweis gegen meine Annahme, dass der Wechsel des Rhythmus innerhalb derselben Reimzeile in der Gruppe b gegen die vorhergehenden Gruppen einen Fortschritt in der Entwickelung des daktylischen Rhythmus bezeichne und dass er derartige Verbindungen von Versen in verschiedenem Rhythmus, wie wir sie unter 2 a so vielfach fanden, als vorhergehende Stufe der Entwickelung voraussetze.

Aus den vorigen Gruppen haben wir unter b α, β folgende wiedergefunden: Gotfried von Neifen, Den von Bûwenburc, Burkart von Hôhenvels, Konrad von Kilchberc, Heinrich von Morungen und den tugendhaften Schreiber, also von den Dichtern, in deren Liedern sich die Entwickelung des romanischen Zehnsilblers zum viertaktigen daktylischen Verse darstellt, nur noch einen und zwar den formgewandtesten der älteren Minnesänger. Von den übrigen könnte wegen seiner Zeit in dieser Gruppe Bedenken erregen nur der tugendhafte Schreiber[1]), aber er hat vielleicht am thüringischen Hofe unter dem Einfluss des Morungers gedichtet (vgl. § 179 gegen Ende).

Neu hinzugekommen sind in dieser Gruppe Winli, Wernher v. Hônberc, Reinmar der junge und Wernher v. Tiufen. Von diesen sind urkundlich bezeugt nur Wernher v. Hônberc 1284—1320 und Wernher v. Tiufen 1219—23 (Ms. H. 4, 114ff.). In Betreff des letzteren macht v. d. Hagen aber (Minnes.

---

1) Denn über Bûwenburc und Konrad v. Kilchberc vgl. § 170, über Burkart von Hôhenvels § 143.

4, 115 b) auf eine Nachricht aufmerksam, dass ein Wernher v. Tiufen am Ende des 13. Jahrhunderts Kaiser Friedrichs Zug gegen Saladin in Versen beschrieben habe. Ich halte es wohl für möglich, dass dieser mit unserm Minnesänger identisch sei, zu dieser Zeit stimmt auch der kunstreiche Reim in I[2]) und die künstliche Rätselstrophe V. Für Winli und Reinmar den jungen darf man dann wohl mit Rücksicht auf die Art, wie sie den daktylischen Rhythmus verwenden, als terminus a quo die Mitte des 13. Jahrhunderts annehmen, bei dem ersteren stimmt dazu auch die künstliche Strophe des III. Liedes.

γ) Anzuschliessen sind hier Verse, in denen entweder der trochäische oder der daktylische Rhythmus nur in einem Fusse durch den anderen unterbrochen wird.

Der trochäische Rhythmus ist in einem Fusse vom daktylischen unterbrochen.

§ 185.

Ich meine hier nicht solche Verse, die durch einen regelmässigen Einschnitt in dem betreffenden Fusse in zwei Versikel aus einander fallen, von welchen das zweite mit einfachem Auftakte beginnt, wenn das erste klingend schliesst, mit doppeltem, wenn das erste stumpf ausgeht. Auf derartige Verse sind wir schon in den vorhergehenden Gruppen gestossen (Wizlâv Lied XIII § 157, Günther v. d. Vorste IV. § 160, V. § 167.). Ich kann mir sie nur hervorgegangen denken aus ganz gleichgebauten Versen mit innerem Reime, und daraus ergiebt sich die Berechtigung zu Verbindungen, wie ich sie z. B. in Gotfried v. Neifens Liede 24, 35 aus anderen Gründen mit den Versen 3 + 4. 5 + 6. 10 + 11. 12 + 13. 19 + 20. 21 + 22 glaubte vornehmen zu müssen (§ 154 gegen Ende).

Gab man nun in solchen Versen nicht nur den inneren Reim, sondern auch den regelmässigen Einschnitt zwischen

2) Vers 1 + 2. 3 + 4 sind doch wohl zusammenzufassen = 8 + 9, so dass wir darin Schlagreim, nicht, wie Bartsch Germ. XII, 182 will, übergehenden Reim haben.

den beiden Vershälften auf, also ein ganz analoges Verfahren, wie wir es für die Entstehung der Verse der vorigen Gruppe (β) annehmen mussten (vgl. § 171), so erhielt man solche Verse, wie wir sie jetzt zu betrachten haben.

§ 186.

Der Vers von fünf Hebungen erleidet eine Unterbrechung des Rhythmus im dritten Fusse bei

Marner

VIII.

4	a
—◡ —◡ —◡◡ —◡—	bc
4	a
—◡ —◡ —◡◡ —◡—	bc
4 ◡◡2	d
1◡ ◡2	de
2◡	e
—◡ —◡◡ —◡—	e.

Strauch nimmt im VII. Liede des Marner für Vers 3 u. 6 daktylischen Schluss an und Bartsch weist dies (Germ. XXII) mit Rücksicht auf die Uebereinstimmung zwischen dem Schluss des Stollens und des Abgesanges, die abgesehen von dem entlehnten XII. Tone alle Lieder des Dichters zeigen, mit Recht zurück. Aus demselben Grunde weiche ich auch in diesem Liede von Strauchs Auffassung ab und verbinde die beiden letzten Zeilen des Stollens in der Weise zu einem Verse, wie es mein Schema darstellt und wie sie genau dem Schlussverse des Abgesanges entsprechen. Eine Stütze findet diese Auffassung noch im Wechsel des Reimgeschlechtes (in der fünften Strophe gehen Vers 2 : 5 klingend aus) und in der Elision, die zwischen Vers 5, 2 u. 3 nötig ist, wenn 5, 2 nicht eine Silbe zu viel haben soll, also

5, 2 + 3 *dáz si sín gevüege͡ und ouch túgenden vól*
5 + 6 *dër lâz ins genüegen und[e] sprëche͡ in wól.*

Das Verhältnis dieser Verse zum Schlussverse der Strophe zeigt und bestätigt uns also die Entwickelung, welche ich § 185 a priori als die natürliche annahm.

Ueber den Hiatus in Vers 30 vgl. § 156 Anm. 1.

Vers 9 könnte man vermittelst doppelten Auftaktes an den vorhergehenden Vers schliessen, was dem Charakter der übrigen Verse der Strophe durchaus gemäss wäre, aber dagegen spricht Vers 49. Man muss vielmehr diesen Vers selbständig auffassen und 49 unregelmässigen Auftakt annehmen.[1]) Ueber die beiden kurzen Verse im Abgesange vor der Wiederholung der Schlusszeile des Stollens, welche die Symmetrie des Strophenbaues aufheben, vgl. § 156 Anm. 3 am Schluss.

Zu Vers 7 jeder Strophe vgl. § 177.

§ 187.

Derselbe Vers, den wir am Schluss dieser Strophe fanden, bildet in Verbindung mit einem trochäischen Verse von vier Hebungen, dessen Rhythmus dieselbe Unterbrechung im dritten Fusse erfährt, die Strophe bei

Bûwenburc

V.

Ms. H. 2, 261.

—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑	a
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑—	b
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑	c
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑	a
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑—	b
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑	c
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑—	d
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑	e
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑	e
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑—	d
—⏑ —⏑ —⏑⏑ —⏑	c.

13, 9 *einr*e v. d. Hagen, wie 16, 7 *alr*e. *lantwer* beizubehalten zwingt das Metrum, ist wohl bildlich zu fassen = Verteidigung, Schutz, wie Mart. 57, 96.

1) Bezüglich des Auftaktes muss man beim Marner I—XIII u. XIV—XV scheiden (vgl. Strauch S. 65).

14, 5 *únd[e] möhtén*[1])
10 fehlt ein Fuss.
15, 1 *schâches*
2 *liuhten* ist beizubehalten als Optativ.
5 *dînen*[2])
9 *ê'ch.*

Für den viertaktigen Vers dieser Art müssen wir als Vorstufe einen Vers annehmen, wie wir ihn in Wizlâvs XIII. Liede zweimal im Abgesange fanden: 3◡ ◡1◡ (vgl. § 157). Darauf weist hin, dass unter den 21 Versen in Bûwenburcs Lied noch 16 sich ebenso zerlegen lassen d. h. mit klingendem Ausgange des ersten Versikels. Da der dritte Fuss dieses Verses der vorletzte ist, so erscheint derselbe als trochäischer Vers mit daktylischem Ausgang.

§ 188.

Denselben Vers finden wir auch bei

Bûwenburc

I.

Ms. H. 2, 261.

4		a
3◡	◡2	bc
—◡ —◡ —◡◡ —◡		d
4		a
3◡	◡2	bc
—◡ —◡ —◡◡ —◡		d
5◡		e
5◡		f
3◡	◡2	fc
—◡ —◡ —◡◡ —◡		e.

Das ursprüngliche Schema der Schlussverse der Stollen und des Abgesanges 3◡ ◡1◡ tritt hier noch deutlicher, als im vorigen Liede, hervor, nämlich in 8 von den 9 Versen.

2, 4 fehlt ein Fuss, vielleicht *iemer hër.*

1) Vgl. § 158 Anm. 3.
2) Vgl. 7, 5 *vogelînen* (§ 174).

2, 10 hat unregelmässigen Auftakt, aber man kann wohl *möht'* schreiben[1]. oder der Vers verschmolz durch Elision mit dem vorhergehenden.

3, 4 *z'amîen.*

3, 13 hat unregelmässigen Auftakt, vgl. aber unten zu 3, 12.

Vers 2 u. 3. 6 u. 7. 11 u. 12 zusammenzufassen, wodurch wir wieder den beliebten Vers 3◡ ◡2 bekommen, scheint mir die Rücksicht auf die Symmetrie des Strophenbaues zu gebieten, ausserdem der Umstand, dass sonst der daktylische Vers der einzige mit Auftakt in der Strophe wäre. Gegen daktylische Auffassung auch der ersten Hälfte sprechen 2, 6. 3, 11, dagegen ist die Betonung 1, 2 *sô rîlîch* kein Hindernis trochäischer Auffassung.[2])

3, 12 ist um eine Silbe zu kurz, aber der folgende Vers, wie wir gesehen haben, um eine Silbe zu lang. Die beiden Verse nach der Ueberlieferung sind unverständlich, *iu* für *in,* wie das Mhd. W. II, 636^{b} vorschlägt, verbietet der Reim. Ich glaube, man muss *kunt* in Vers 12 ziehen und annehmen, dass über dem *e* von *minneclîche* in der Hs. der Strich fortgeblieben, dass es also = *minneclîche*m ist, also:

so tûon ich kunt în
mînneclîchem dienste genûoge

mit Beziehung auf den Inhalt des vorhergehenden Liedes.

§ 189.

Marner

IV.

◡2◡ ◡3◡ ab
—◡ —◡ —◡◡ —◡ c
◡2◡ ◡3◡ ab
—◡ —◡ —◡◡ —◡ c
6◡ d
6◡ d
◡1◡ e
—◡ —◡ —◡◡ —◡ e.

1) Vgl. zu 9, 5 § 174.
2) Vgl. § 158 Anm. 3.

Vers 1:4 trochäisch aufzufassen, wie es Vers 4, indem man *unde* schreibt, zu verlangen scheint, hindert Vers 24, wo bei daktylischer Auffassung nur der Auftakt fehlt, demnach muss man Vers 4 entweder dasselbe annehmen oder schwebende Betonung: *tanzen unde springen.* Die Rücksicht auf den symmetrischen Bau der Strophe verlangt dann Verbindung dieser Verse mit den folgenden.

Vers 5 *mégede wol* mit Silbenverschleifung auf der Hebung.

Vers 12 *vogelîn.*[1])

Vers 3 = 6 = 10 ganz daktylisch aufzufassen, hindert 2, 3.

Vers 23 *dáz s'ir ármen vriunt iht versmâhe*[*n*] Bartsch Germ. XXII, 96, aber

26 ändert derselbe zu frei, man muss doch wohl mit Strauch schreiben: *dḗr müeze ál*[*le*] *sîn sælde vergâhen.*[2])

40 *sost.*

Das angenommene ursprüngliche Schema dieser Verse 3◡ . ◡1◡ tritt hier noch überall hervor ausser Vers 36.

In dem einhebigen Verse vor der Schlusszeile haben wir die öfter erwähnte Eigentümlichkeit des Marner.[3])

3, 8 [*n*]*iht* Strauch.

§ 190.

Wie die viermal gehobenen trochäischen Verse, die wir eben besprochen haben, daktylisch schliessen, so beginnt der fünfmal gehobene daktylisch beim

Schenken v. Landegge

I.

Ms. H. 1, 350[a].

◡—◡ ◡4◡		a
◡3◡	◡3◡	bb
◡2	◡4	cc
◡—◡ ◡4◡		a
◡3◡	◡3◡	dd
◡2	◡4	ee

1) Vgl. § 156 Anm. 2, XIV, 228 *tierlîn* im Reime.
2) Zu dem Reime vgl. 28, 2 *gevüege*: 5 *genüegen.*
3) Vgl. § 156 Anm. 3 am Schluss.

◡–◡ –◡◡3		f
◡2◡	◡2	f
◡3◡	◡3◡	gg
◡2	◡4	hh.

Den Charakter des Anfangsverses jedes Stollens sowie des Abgesanges hat schon v. d. Hagen (Minnes. 4, 310 Anm. 6) richtig erkannt, der erstere wird als Vorstufe einen Vers ◡1◡ ◡4 gehabt haben, wie wir ihn ähnlich (1◡ ◡2) in Marners VIII. Liede fanden und noch ähnlicher (◡1◡ ◡3) bei Friedrich dem Knëht IV finden werden, der letztere einen Vers ◡2◡ ◡3 (vgl. Ulrich v. Liehtenstein VI. § 107, namenloses Lied in Ms. H. XLVI, wo die Reihenfolge der beiden Versikel nur die umgekehrte ist).[1])

3, 11 *vrâg[e]t*[2]) *mich dër mære, mirst úmb[e]*[3]) *daz bílde kúnt.*

4, 6 *mîne* Hagen.

5, 11 darf man wohl umstellen, da der Schreiber bei dem Wortspiele mit *liep* leicht Worte verstellen konnte: *diu liebe ir hërze mit liebe ir liebe gît* (vgl. zu 99, 8 Anm. 5).

In dem ersten Vers des Abgesanges ist das angenommene ursprüngliche Schema noch überall ausgeprägt ausser 4, 11.

Der zweite Vers des Abgesanges hat aber nicht, wie v. d. Hagen behauptet, dasselbe Schema, wie der erste, man könnte ihn ganz daktylisch lesen, aber die Analogie des ersten Verses spricht für das obige Schema (vgl. § 178).

1) Uebrigens findet sich nach meiner Meinung der Vers 2◡ ◡3◡ mit innerem Reim im III. Liede des Dichters, man muss in demselben, glaub ich, Vers 1 + 2 der Stollen zusammenfassen, da sonst die zweiten Verse der Stollen allein in der Strophe Auftakt hätten, also:

2◡	◡3◡	ab
4◡		b
4		c
2◡	◡3◡	ad
4◡		d
4		c
3		e
3◡		f
4◡		f
4		e.

2) Vgl. 12, 6 *sinn[e]t*, 25, 7 *bedenk[e]t* v. d. Hagen, 26, 4 *kum[e]t*.

3) Vgl. 58, 3 *umb* Hs.

In dem zweitaktigen daktylischen Versikel ist entsprechend dem Auftakt der Rhythmus nach Wort- oder Satzaccent ausgeprägt: 1, 12. 2, 12. 5, 12 (vgl. § 128).

3, 12 *ëz* Hagen.

Die Zusammenfassung der beiden letzten Zeilen der Stollen und des Abgesanges, meine ich, verlangt die Rücksicht auf die Symmetrie des Strophenbaues, dann ist aber auch die Zusammenfassung von Vers 2 + 3. 7 + 8. 13 + 14 notwendig und wir bekommen damit auch hier trochäische Verse mit einem daktylischen Einschnitte (vgl. § 185).

3, 3 *dës ist.*[4])

4, 2 Auftakt fehlt.[5])

5, 3 *gein.*

§ 191.

Der trochäische Vers von drei Hebungen erscheint, wie im vorigen Liede der viermal gehobene, mit daktylischem erstem Fusse bei

Friedrich dem Knëht
IV.
Ms. H. 2, 170ᵃ.

3◡			a
◡3◡	◡3◡	◡1◡◡3	aab
3◡			c
◡3◡	◡3◡	◡1◡◡3	ccb
7◡	◡2		d
—◡◡—◡—			d
2◡	◡3		d.

4) Vgl. 71, 12 *si ist,* 73, 12 *ich si ie,* denn 72, 12 und die Schlussverse der Stollen haben fünf Hebungen (Minnes. 4, 310 Anm. 6).

5) Der Dichter behandelt den Auftakt sonst sehr sorgfältig, er steht ausser unserer Stelle sicher unregelmässig nur noch 101, 5, denn 26, 4 *kum*[*e*]*t,* 26, 7 *und*[*e*], 49, 10 *wil s'ich,* 99, 8 vielleicht umzustellen: *wie sol dáz mîn hërze erlîden* (vgl. 15, 11 und zu 5, 11 oben) und 27, 10 29, 10 scheint er mit Absicht fortgelassen zu sein, denn immer nur eine um die andere Strophe dieses Liedes hat in diesem Verse Auftakt.

Die Zusammenfassung der drei letzten Verse des Stollens wird geboten durch die Elision zwischen 17, 2 u. 3. 15, 7 u. 8, durch welche der doppelte Auftakt in 17, 3. 15, 8 beseitigt wird. Dagegen scheint allerdings das Fehlen des Auftaktes 18, 3 zu sprechen, aber die Inversion der Wortstellung in diesem Verse verrät den Ausfall eines Wortes am Anfang, denn mit 18, 2 *niht ze hêre* (= nicht zu übermütig darf sie um ihrer Ehre willen mit mir verfahren) dürfen 18, 3. 4 nicht verbunden werden, da *hêre* als Adverb sonst nicht belegt ist. Ausserdem fehlt 18, 4 dem ersten Fuss eine Silbe und vielleicht ist *ëz,* das A im folgenden Verse sinnlos hat, in 18, 4 einzusetzen und auf 17, 10. 11 zurückzubeziehen, also vielleicht: *ja mác si dúr ir êre mir lâzen ëz nóch von ír geschëhen* d. h. „fürwahr unbeschadet ihrer Ehre kann sie es (die verlangte Erhörung) mir gewähren."

16, 2 + 3 *drúnge unde dá.*

16, 8 *so ist* A (so auch Ms. H. 4, 480 Anm. 6).

17, 7 *verloren,* wie 18, 11 *arebeit.*

18, 8 *liebez* Hagen (Minnes. 4, 480 Anm. 6), vielleicht aber in näherem Anschluss an die Ueberlieferung: *so liebe alse* (so A) *sí dà sólden sëhen.*[1])

19, 6 Auftakt fehlt.[2])

Wir haben also in den trochäischen Versen dieses Liedes vielfach daktylische Einschnitte teils mit teils ohne inneren Reim. v. d. Hagen hat dieselben in den Schlussversen der Stollen und dem Anfangsverse des Abgesanges schon richtig erkannt. Er nimmt auch im Schlussverse des Abgesanges einen solchen Einschnitt im zweiten Fusse an, aber nach 16, 11 sind in diesem Verse die beiden ersten Füsse daktylisch (vgl. § 176 am Schluss). Dagegen scheint Hagen in dem vorletzten Verse des Abgesanges, um dessentwillen wir das Lied hier anführen, den daktylischen Rhythmus des ersten Fusses nicht bemerkt zu haben. Die Vorstufe zu diesem Verse 1◡ ◡2 hatten wir in Marners VIII. Liede (§ 186). Dieselbe tritt noch hervor 15, 10. 16, 10. 18, 11.

1) Vgl. Lexer Wörterb. I, 1902.

2) Sonst nirgends, dagegen steht er unregelmässig 12, 9. 17, 1, enn zu 18, 9 vgl. unten.

17, 10 *nimet mîn ir* mit Silbenverschleifung auf der Hebung.

Sonst ist in dem Liede noch zu bemerken:

15, 1 *nust*

18, 9 *wie sêre ich's engilte*

19, 9 Hiatus *gevüege und,* den der Dichter sonst vermeidet, aber er fällt in den regelmässigen Einschnitt.

In dem daktylischen Versikel des Schlussverses ist entsprechend der Auftaktlosigkeit der Rhythmus scharf ausgeprägt nur 16, 11 (vgl. § 173).

§ 192.

Derselbe dreimal gehobene trochäische Vers, den wir hier mit daktylischem erstem Fusse gefunden haben, erscheint mit daktylischem Rhythmus im zweiten Fusse bei

Kristân v. Lupîn

II.

Ms. H. 2, 20[a].

2	2◡	a
2	◡2	bb
◡3◡		c
2	2◡	a
2	◡2	bb
◡3◡		c
4		d
◡3◡		e
◡3◡		e
–◡ –◡◡ –◡		f
2	◡2	gg
◡3◡		f.

Wenn man Vers 1 : 5 nach dem Schema –◡ –◡◡ –◡ läse, so würde der ganze Stollen am Schlusse des Abgesanges wiederkehren, aber abgesehen davon, dass sich diese Eigentümlichkeit sonst nur noch im IV. Liede[1]) Kristâns v. Lupîn

1) Vgl. § 193.

findet, stützt schon v. d. Hagen (Minnes. 4, 316 A. 4) unser obiges Schema mit dem Einschnitte in der Mitte durch den Hinweis auf die Assonanz in demselben, welche kaum zufällig sein kann:

4, 1 : 5 *wil* : *blic*, 5, 1 : 5 *wîz* : *mîns*, 6, 1 : 5 *gar* : *sprach*.[2])
Ob man dann auch mit ihm 4, 1 *nu* streichen muss, ist mir sehr zweifelhaft, denn unregelmässiger Auftakt des zweiten Versikels findet sich in ähnlichem Verse auch 13, 1.

Die Zusammenfassung des zweiten und dritten Verses der Stollen und dem entsprechend des fünften und sechsten Verses des Abgesanges verlangt die Symmetrie des Strophenbaus.

Für die Schlussverse der Stollen und des Abgesanges kann man nur zwischen folgenden beiden Auffassungen schwanken:

I –◡◡ –◡ –◡
II ◡–◡ –◡ –◡.

Nur nach II lässt sich lesen 6, 8, indem man Fehlen des Auftaktes annimmt, und auch 5, 8 würde nach dem I. Schema

2) Kristân v. Lupîn scheint solche Verse mit einem Einschnitt, in welchem zwei Hebungen an einander treten, am meisten unter allen Minnesängern zu lieben.

Im VII. Liede verlangt die Rücksicht auf die Symmetrie der Strophe, die kurzen Reimzeilen des Abgesanges als Versikel grösserer Einheiten aufzufassen, also

2	3	dd
2	3◡	ef
3◡		f
4		e

(im Aufgesange hat schon v. d. Hagen die notwendigen Verbindungen vorgenommen).

Im VI. Liede fasst v. d. Hagen Vers 2 = 4 = 6 richtig als 2. 2 auf (4, 316 A. 4).

Im V. Liede wird man nach diesen Beispielen der Symmetrie des Strophenbaus zu Liebe Vers 1 + 2. 4 + 5 zusammenfassen:

◡2	4	ab
3◡		c
◡2	4	ab
3◡		c
1◡	5	de
5		e
◡3◡		d.

Ueber IV vgl. § 193.

eine sehr unlogische Betonung erhalten. Nur nach I lassen sich lesen 5, 4. 15, aber während man 6, 8 ohne willkürliche Aenderung der Ueberlieferung nicht nach I gestalten kann, fügen sich 5, 4. 15 II, wenn man schwebende Betonung am Anfang der Verse zugiebt, also ist II vorzuziehen.

Wie v. d. Hagen (Minnes. 4, 316 A. 3) den vierten Vers des Abgesanges rein jambisch auffassen will, sehe ich nicht ein. Als Vorstufe für denselben müssen wir einen Vers 2◡ ◡1◡ voraussetzen (vgl. den Vers 3◡ ◡1◡ in Wizlâvs XIII. Liede in § 157). Dieses Schema tritt noch sichtbar hervor ausser 6, 12.

4, 4 *dienest* Hagen.

5, 9 *wær[e]*, vgl. 11, 5. 6.

5, 10 *deich án ir g[e]nâde vúnde.*

6, 1 Auftakt unregelmässig.

6, 4 wohl *mitalle[n]*, vgl. zu *e* : *en* 14, 2 : 5 *vrî* : *sîn*, 17, 6 : 8 *darzuo* : *tuon*, 19, 1 : 3 *wenden* : *hende*, 7 : 10 *jên* : *snê*, 20, 5 : 6 *geschëhe* : *sëhen*, 8 : 9 *reine* : *meinen*.

6, 8 Auftakt fehlt.

6, 10 „ „

6, 12 fehlt eine Silbe, v. d. Hagen (4, 316 A. 8) ergänzt *vil*, einfacher wäre *dëme* (vgl. 10, 7 *swëme*). Nun fehlt aber auch 7, 6 eine Silbe und der vorhergehende Vers dort schliesst wie in unserem Falle mit *iemer*. 7, 6 ergänzt Bartsch *mê*, und da wir durch dieselbe Ergänzung auch unserem Verse die erforderliche Silbenzahl verschaffen, so stützen sich die beiden Ergänzungen gegenseitig.

6, 13 Auftakt unregelmässig, aber wohl *dienîl[e]*.

§ 193.

Der daktylische Rhythmus eines Verses ist in einem Fusse durch trochäischen unterbrochen.

Kristân v. Lupîn

IV.

Ms. H. 2, 21ª.

◡5 a

◡2 b

2◡ 2 c

	◡5		a
	◡2		b
	2◡	2	c
	3	◡3	dd
	◡5		d
Refrain	◡2		e
	2◡	2	e.

Die Schlusszeilen der Stollen und des Refrains fasst schon v. d. Hagen (4, 316 A. 3) richtig daktylisch, sie haben aber, wie das Schema zeigt, in der Mitte einen Einschnitt.[1]) Die Vorstufe zu einem derartigen Verse, wie ich ihn auch schon bei Reinmar dem jungen angenommen habe (§ 182), muss man in ganz gleich gebauten Versen mit innerem Reime sehen, wie ich sie in Bûwenburcs VI. Liede (§ 158) glaubte herstellen zu müssen.[2]) Es ergiebt sich damit zugleich die Berechtigung für derartige Verbindungen, die danach vielleicht auch in einigen Liedern Hezbolts v. Wîzensê vorzunehmen sind.

Dem Stollen entsprechen also der Schlussvers des Abgesanges und der Refrain.

10, 8 *ich hâns'ze trôste erkórn.*

---

1) Es ist dies nichts als eine Uebertragung der Eigentümlichkeit, welche wir § 192 Anm. 2 behandelt haben, vom trochäischen auf den daktylischen Rhythmus.

2) Vgl. auch in Bezug auf andere Versikel Heinrich v. Morungen 141, 37 (§ 97 ff.).

Halle, Druck von Ehrhardt Karras.




Digitized by Google